
KATHARINA REIN
TECHNIKEN DER TÄUSCHUNG
Eine Kultur- und Mediengeschichte der Bühnenzauberkunst im späten neunzehnten Jahrhundert
B
BÜCHNER

TECHNIKEN DER TÄUSCHUNG



Dr. phil. Katharina Rein studierte Kulturwissenschaft, Alte Geschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Von 2013 bis 2020 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar. In der Vergangenheit war sie Lehrbeauftragte am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Mitglied im internationalen, interdisziplinären Forschungsprojekt »Les Arts Trompeurs. Machines, Magie, Médias« (Paris, 2015–2018) sowie Redaktionsmitglied der *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* (2014–2015). Im Rahmen ihres Promotionsprojekts absolvierte sie Forschungsaufenthalte in London, Paris, New York City und Washington, DC, zum Teil als Stipendiatin der Max Weber Stiftung. Ihre wissenschaftlichen Arbeiten sind in vier Sprachen erschienen.

Im Dezember 2018 wurde ihr von einer Jury der Büchner-Jubiläumspreis für Nachwuchswissenschaftler_innen verliehen.

KATHARINA REIN

TECHNIKEN DER TÄUSCHUNG

Eine Kultur- und Mediengeschichte der Bühnenzauberkunst im späten 19. Jahrhundert

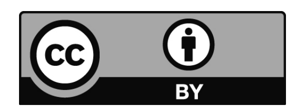


Besuchen Sie uns im Internet: www.buechner-verlag.de

ISBN (Print) 978-3-96317-204-5
ISBN (ePDF) 978-3-96317-727-9
ISBN (ePUB) 978-3-96317-728-6
DOI 10.14631/978-3-96317-727-9
(Zugl.: Univ. Diss., Humboldt-Universität Berlin 2019)

Erschienen 2020 im Büchner-Verlag, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | tn
Bildnachweis Umschlag: Historische Darstellung der Illusion »Pepper's Ghost«



Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

Inhalt

Für Peter Schuster
(31. Juli 1934 – 7. September 2018)

Danksagung

Every universe, our own included, begins in conversation.[1]

Mein herzlichster Dank geht an die Betreuer dieser Dissertation, Thomas Macho und Bernhard Siegert, für ihre ansteckende Begeisterungsfähigkeit, ihre jahrelange freundschaftliche und professionelle Unterstützung in allen Belangen, für intensive, ebenso anregende wie kritische Gespräche sowie für das große Vertrauen, das beide mir entgegengebracht haben. Konstruktive Kritik und wertvolle Empfehlungen verdanke ich auch den Mitgliedern von Thomas Machos und Iris Därmanns Forschungskolloquium an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie den Mitarbeiter_innen der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar, die meine Arbeit im Institutskolloquium diskutiert haben.

Eine Anzahl von Kolleg_innen aus diversen wissenschaftlichen Disziplinen in Europa und Nordamerika half mir über die Jahre, meine Gedankengänge zu prüfen, zu formen und zu schärfen. Dabei gilt mein Dank allen voran Frank Kessler, der sich großzügigerweise intensiv mit meiner Arbeit auseinandergesetzt hat und der neben Ermutigung auch wertvolle Herausforderungen und eine Vielzahl unschätzbarer Anmerkungen beisteuerte. Meiner langjährigen Freundin Yuliya Grin danke ich für ein qua Fachfremdheit umso passionierteres Eintauchen in meine Gedankenwelt und für unermüdliche Unterstützung in jeder erdenklichen Hinsicht. Für lange, intensive und kreative Gespräche zum Illusionismus auf beiden Seiten des Atlantiks danke ich herzlich Alice Christensen. Orientierungshilfe und konzeptionelle Hilfestellung, besonders in der Anfangsphase, verdanke ich Harun Maye. Luce Délire möchte ich von Herzen für di-

1 Chabon 2000, Pos. 2223.

verse lange Diskussionen und gemeinsame Analysen danken. Für weitere Korrekturen, konstruktive Anmerkungen und ermunternde Worte sei besonders Moritz Hiller und Anna Grebe gedankt, deren Feedback mir in der Abschlussphase ein wichtiger Spiegel war. Für ihre ungebrochene professionelle und persönliche Unterstützung sowie für wertvolle fachliche Hinweise geht mein Dank außerdem an Erkki Huhtamo, Matthew Solomon, Eyal Weizman und Avital Ronell. Ich danke außerdem einer Reihe weiterer Impuls- und Ideengeber_innen, die mich im Laufe der letzten Jahre beraten, kritisiert und ermuntert und meinen Gedanken Anstöße gegeben haben: Christian Kassung, Iris Därmann, Petra Löffler, Brigitte Weingart, Gabriele Schabacher, Holger Brohm, Eva Krivanec, Mireille Berton, Giusy Pisano, Martin Laliberté, Orit Halpern, Noam Elcott, Jacques Malthête, Elie During und Tom Levin. Ob im Büro, bei einem Spaziergang, bei einer Tasse Kaffee, bei einem Abendessen oder bei einem Glas Wein – ohne den Austausch mit meinen akademischen Mitstreiter_innen wäre diese Arbeit um viele Ideen ärmer.

Sie wäre überhaupt nicht entstanden ohne den Zugang zu diversen Archiven, Bibliotheken und Forschungseinrichtungen in Europa und den USA, in denen ich im Laufe von fünf Forschungsaufenthalten eine Reihe von Primär- und Sekundärquellen konsultieren konnte. Mein Dank gilt dem Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar, insbesondere den Direktoren Lorenz Engell und Bernhard Siegert, die meine Arbeit uneingeschränkt unterstützt haben. Für die Förderung meiner Forschungsreisen bin ich außerdem der Max Weber Stiftung und der Humboldt-Universität zu Berlin dankbar, ebenso dem Gleichstellungsbüro der Bauhaus-Universität Weimar.

Zaubervereinigungen in vier Ländern empfingen mich in ihren Räumen und unterstützten mich großzügig bei meinen Recherchen. Dem Magic Circle bin ich zu Dank verpflichtet für den Zugang zur Bibliothek, zum Museum und zum Archiv in London. Insbesondere danke ich Peter Lane, Bob Loomis und David Hibbert für ihre Hilfsbereitschaft, für anregende Gespräche, unschätzbare weiterführende Hinweise sowie für ihre angenehme und aufmunternde Gesellschaft. Charles Harrowell und Richard Temple sei für ihren Enthusiasmus und ihre uneingeschränkte Unterstützung während meiner Arbeit in der Harry Price Library of

Magical Literature in London gedankt. Ebenso dankbar bin ich für die Recherchemöglichkeit in der Theatersammlung des Victoria & Albert Museum. In Paris stellte mir dankenswerterweise die Fédération française des artistes prestidigitateurs Teile ihres Bibliotheksbestands zur Verfügung. Auch dem Conservatoire national des arts et métiers sei für die Unterstützung bei meinen Recherchen gedankt. Im New Yorker Conjuring Arts Research Center (CARC) war mir neben Bill Kalush besonders die damalige Hauptbibliothekarin Jennifer Spota eine große Hilfe. Mein besonderer Dank gilt zudem Dave Roth für seine Offenheit und umfassende Hilfsbereitschaft sowie diverse Hinweise zur New Yorker Zaubergeschichte während meiner Besuche im CARC. Eric Fraziers kompetenter Unterstützung verdanke ich die effiziente Arbeit am Nachlass Harry Houdinis während meines kurzen Aufenthalts in der Library of Congress in Washington, D. C. Nicht zuletzt danke ich Vyki Sparkes für eine Begegnung mit John Nevil Maskelynes »Psycho« im Depot des Museum of London sowie für ihre Aufgeschlossenheit gegenüber dem Auffinden der vormals vor der Egyptian Hall positionierten Statuen.

Peter Schuster (†), dem ehemaligen Vorsitzenden des Magischen Zirkels Berlin (MZB), verdanke ich eine Menge an Material, eine Anzahl inspirierender Gespräche, eine stets offene Tür im MZB sowie die Einführung in deutschsprachige magische Kreise. Einer Anzahl internationaler Zauberkünstler_innen und -historiker_innen verdanke ich unschätzbare Einblicke in die praktische Seite der Kunst und eine Teilhabe an ihrer Expertise in Form wertvoller Hinweise, die in meine Arbeit eingeflossen sind. Für die freundschaftliche Unterstützung, für magische Tage und Abende und ebenso konstruktive wie angenehme Konversationen innerhalb wie außerhalb professioneller Rahmen danke ich deshalb Markus Laymann, Joe Culpepper, Magic Christian, Will Houstoun, Thomas Fraps, Ulrich Rausch und Steffen Taut. Für ihre Gastfreundschaft in Peekskill, NY, einen angenehmen Abend und einen mitreißenden Einblick in ihr Schaffen danke ich Margaret Steele. Julia Henderson sei für die Vermittlung sowie für ihre Offenheit gegenüber einem spontanen »Blind Date« in Vancouver, BC, gedankt.

Gänzlich inexistent wäre diese Arbeit wohl ohne die Unterstützung meiner Freund_innen. Für Beiträge in unterschiedlichster Form danke ich deshalb von Herzen Karoline Hietzschold, Thomas Groh, Frank Cifarelli,

Irene Wöstemeyer, Katerina Krtilova, Tarini Awatramani, Paul Burggraf, Mladen Gladić, Katharina Herbst, Sabrina Finger und Shana Ryan. Für inhaltliche Anregungen danke ich außerdem Susanne Jany und Stefan Lätzer.

Zwei unverhoffte Begegnungen mit Filmschaffenden, die sich für meine Arbeit begeisterten, führten zu ebenso erfreulichen wie anregenden Gesprächen zu Zauberkunst und zu Hinweisen, die sich in meiner Arbeit niedergeschlagen haben. Mein Dank gilt deshalb auch Christoph Waltz für eine angenehme Konversation zu Zauberkunst, Theater und Spezialeffekten bei einem Spaziergang sowie Jenny Quinn für ihren Input zu Magie.

Einleitung

›I have been making believe.‹

Lyman Frank Baums im Jahre 1900 veröffentlichtes Buch *The Wonderful Wizard of Oz* beschreibt die Reise Dorothys in ein fantastisches Land. Ein Wirbelsturm befördert sie und ihren Hund Toto aus dem, in Victor Flemings berühmter Filmadaption von 1939 in Sepiatönen gehaltenen, ruralen Kansas in die in satten Technicolor-Farben erstrahlende Märchenwelt Oz. Ihr Bestreben, zu ihrer Familie zurückzukehren, führt Dorothy zum berühmten Zauberer von Oz, der ihr die Heimkehr ermöglichen soll. Unterwegs zu dessen viel gelobter Smaragdstadt findet sie Freunde, die ebenfalls mit ihren Wünschen an den Zauberer herantreten möchten: eine Vogelscheuche, deren Stroh im Kopf durch ein Gehirn ersetzt werden soll, ein Blechmann – eine Art Holzfällerroboter –, dem ein Herz in seiner Brust fehlt, und ein Löwe, der den Zauberer um mehr Mut bitten möchte.

Nach ihrer Ankunft in Oz entpuppt sich der berühmte *wizard* als Illusionist und sein Thronsaal als ein multimediales Theater. Den Bittstellenden erscheint er nacheinander in jeweils verschiedenen Gestalten: als übergroßer Kopf mit grollender Stimme, gesäumt von aufsteigenden Flammen und Rauch, als attraktive junge Frau, als monströses Untier und als schwebender Feuerball.[1] Diese Erscheinungen, die ebenso gut aus Robertsons phantasmagorischem Repertoire von Laternbildern stammen könnten, beauftragen die Abenteurer jeweils mit der Beseitigung der bösen Hexe, bevor ihren Wünschen entsprochen werden soll. Als die vier Freunde nach getaner Arbeit zurückkehren, empfängt sie der Zauberer in Gestalt einer körperlosen Stimme, die sie qua ihrer akusmatischen

1 Baum 1900, S. 126–135.

Autorität zu vertrösten versucht.[2] Die einzige Figur, die nicht unter den Bann dieser Stimme fällt, Dorothys Hund Toto, stößt etwas abseits eine Trennwand um – im englischen Original steht hier mit *screen* ein Wort, das ebenso eine (Film-)Leinwand bezeichnet und das im *Oxford English Dictionary* erstmals im Zusammenhang mit Phantasmagorien auftaucht.[3] Hinter dieser kommt der wahre Zauberer von Oz zum Vorschein, ein Mann, der seine spektakuläre Illusion schließlich als ebensolche offenbart: »I have been making believe.»[4] Der Zauberkünstler gerät sofort unter Betrugsverdacht und wird von Dorothy und ihren Freunden als Schwindler und sogar als »a very bad man«[5] verurteilt, worauf er erwidert: »No, I'm a very good man, I'm just a very bad wizard.«[6] In Oz, einem Land, in dem Hexen, fliegende Affen und blecherne Holzfäller verkehren, ist der Jahrmarktzauberer, als der sich der Herrscher von Oz entpuppt, nur ein zu demaskierender Schwindler, ein *humbug*, um den von P. T. Barnum popularisierten Begriff zu gebrauchen.[7] Dessen Entlarvung kann hier nur durch Außenstehende erfolgen, nämlich Dorothy und Toto, die, wie der Zauberer selbst, aus einer Welt stammen, in der es keine fantastischen Wesen mit magischen Kräften gibt, dafür aber Jahrmarktzauberer.

Techniken der Täuschung

Diese Arbeit – eine Zaubergeschichte nicht aus Zaubererhand – offenbart Zauberkunst als ein selbstreferenzielles Spiel mit Entlarvungen. Ist

2 Ebd., S. 181–183.

3 Vgl. Grau 2007, S. 469. In Flemings Filmadaption zieht der Hund an dieser Stelle einen Vorhang zurück, der nicht selbstreferenziell auf das Kino, sondern auf das Theater verweist.

4 Baum 1900, S. 184.

5 Ebd., S. 189.

6 Ebd.

7 Bei Baum erzählt der Zauberer von seiner Vergangenheit als Bauchredner und Ballonfahrer, der als Werbemaßnahme in Jahrmarktsnähe aufstieg, um Publika anzulocken; siehe ebd., S. 186–187. Der von Sam Raimi als Prequel zum *Wizard of Oz* konzipierte Film *Oz, the Great and Powerful* identifiziert ihn explizit als Jahrmarktillusionisten.

die Geheimhaltung der Methoden und Funktionsweisen von Illusionen wesentlicher Bestandteil zauberkünstlerischer Praktiken, so stellt diese Untersuchung heraus, dass Zauberkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Verhältnis zwischen Zeigen und Verbergen selbstreferenziell zur Darstellung bringt. Das tut sie nicht nur durch Verweise auf Geheimwissen und Zaubermethoden, sondern auch indirekt, weil Bühnenillusionen im Wesentlichen auf das Verbergen der für sie verantwortlichen Techniken und Praktiken angewiesen sind. Beides hängt unmittelbar miteinander zusammen. Die größte und zugleich tabuisierte Waffe der Zauberkünstler ist daher die Offenlegung illusionistischer Methoden. Im späten 19. Jahrhundert wurde sie vor allem auch auf den modernen Spiritismus gerichtet, der sich ähnlicher Praktiken bediente wie die Zauberkunst. Auch wenn dieser Band das Verfahren der Aufdeckung als Strategie thematisiert, versucht er doch, konkrete Methoden nur insofern offenzulegen, als es dem Erkenntnisinteresse dient.[8]

Am Beginn dieser Untersuchung, die sich der Kultur- und Mediengeschichte der Bühnenzauberkunst widmet, stand die Beobachtung, dass deren Entstehung in eine Zeit fällt, in der sich in westlichen Kulturen die Moderne konstituierte, einschließlich ihrer Technik, Urbanisierung, Medien, Industrie, Globalisierung, Wissenschaft usw. Zwischen etwa 1850 und 1920 – und unter anderem deshalb wird diese Phase von Zauberhistoriker_innen als Blütezeit der Zauberei bezeichnet – entstanden nämlich alle Großillusionen (ihrem Prinzip nach), die wir heute noch in Variationen auf Zauberbühnen sehen können. Die auf den ersten Blick paradox scheinende Gleichzeitigkeit von Modernisierung und Zauberkunst wird in bereits vorhandenen Auseinandersetzungen unter anderem mit der Sehnsucht nach einer Wiederverzauberung der Welt erklärt. Säkularisierung und Wissenschaft, so lautet dieses Narrativ, verdrängten den Glauben und schufen eine Leerstelle, die durch illusionistische Unterhaltungskultur gefüllt worden sei. Andere Zugänge suchen nach psychologischen oder psychoanalytischen Erklärungen für die Attraktivität der Zauberkunst[9] – sie werden hier referenziert, allerdings war eine psy-

8 Das ist auch begründet in Abmachungen mit Zaubervereinen, die für die Recherchen zu dieser Arbeit großzügig die Türen ihrer Bibliotheken öffneten.

9 So beispielsweise Lamont/Wiseman 2008 oder Burger/Neale 1995.

chologische Studie nicht mein Anliegen. Eine Reihe von Untersuchungen nähert sich der Zauberkunst aus einer filmhistorischen Perspektive, aus der sie in einer mehr oder minder teleologischen Darstellung als Vorgängerin der Kinematographie – und insbesondere filmischer Spezialeffekte – erscheint.[10] Diese Geschichte konnte ich aus dem Blickwinkel der Zauberkunst modifizieren ebenso wie das Feld der bisher vorliegenden methodischen Zugänge um einen Ansatz ergänzen.

Insgesamt liegen zur Zauberkunst – trotz ihrer dominanten Rolle in der Unterhaltungskultur und im Unterschied zu anderen darstellenden Künsten in dieser Zeit – kaum wissenschaftliche Arbeiten vor. Das mag einerseits daran liegen, dass die Zauberei unter den Kunstformen kein besonders hohes Ansehen genießt; andererseits daran, dass Zauberkünstler ihre Methoden gern unter Verschluss halten. Besonders im deutschen Sprachraum ist Zauberkunst bislang kaum erforscht, obschon eine Reihe an Schriften zum 18. und frühen 19. Jahrhundert vorliegt.[11] Dieser Band zielt auf die Schließung dieser Forschungslücke. Mir war es ein Anliegen, Zauberei als eigenständige Kunstform ernst zu nehmen und weiteres zum Gegenstand einer historischen Analyse zu machen. Ein ebensolches war, sie weder als Teil einer illusionistischen Vorgeschichte des Films zu lesen, noch als eine Art imaginierte Rückkehr zu einer vorwissenschaftlichen, magischen Welt. Vielmehr habe ich versucht, die Bühnenzauberkunst des späten 19. Jahrhunderts als integralen Bestandteil ihres kulturellen Kontexts zu begreifen. Aus dieser Perspektive zeigt sich, dass das hohe Ausmaß an Rationalisierung und Technisierung nicht in Opposition zur magischen Vorstellungswelt steht, die sie bedient, sondern sich im Gegenteil als Möglichkeitsbedingung der Bühnenzauberkunst erweist. Sie steht nicht im Konflikt mit den technischen und wissenschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit, sondern ist deren Produkt und reflektiert das auch.

Dieser Band untersucht schlaglichtartig vier paradigmatische Großillusionen: »Pepper's Ghost«, den ersten Bühneneffekt mit einer großen Glasplatte – den archetypischen Spiegeltrick; die »Verschwindende Dame«, die den Vorgang einer Teleportation inszeniert – sie fällt in eine Zeit, in

10 Dazu zählen z. B. North 2008; Gunning 1995 und Barnouw 1981.

11 Beispielsweise widmen sich die meisten Beiträge zu Felderer/Strouhal 2007a dieser Zeit. So auch Andriopoulos 2013; Hochadel 2004; Pecor 1977.

der unter anderem durch die Mechanisierung des Transports neue und als desorientierend wahrgenommene Formen der Beschleunigung entstehen; die Levitation, die Schwerelosigkeit mithilfe einer ausgedehnten stählernen Bühnenmaschinerie nach neuestem Stand der Technik simuliert; und »Second Sight«, einer Telepathie-Illusion unter Einsatz hochmoderner Kommunikationstechnologien. Gerahmt und ergänzt werden die *close readings* dieser Illusionen (beziehungsweise in einigen Fällen mehrerer Variationen) durch drei Abschnitte zu visuellen Medien: Ein Kapitel zur Phantasmagorie um 1800, einer Vorgängerillusion der Bühnenzauberkunst, die mit Jules Vernes Roman *Das Karpathenschloss* (1892) kurzgeschlossen wird; ein Exkurs zu frühem Film als zauberkünstlerischem Betätigungsfeld, insbesondere zum Schaffen Georges Méliès'; und ein weiterer zu Christopher Nolans Spielfilm *The Prestige* (USA 2006), in dem diverse Motive und Topoi um die Zauberkunst des späten 19. Jahrhunderts zusammenlaufen. Anhand dieser Analysen offenbart sich Bühnenzauberkunst als eine ambitionierte, hochgradig technisierte Unterhaltungsform, die einen prominenten, aber in der Forschung bisher kaum beachteten Platz in der Unterhaltungskultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einnahm und die ebenso in Wechselwirkung mit Rationalismus, Wissenschaft und Industrialisierung steht wie mit Spiritismus und Magie.

Um Techniken der Täuschung handelt es sich dabei im mehrfachen Sinn, nämlich 1) um Techniken im Sinne von Technologien sowie Geräten, Werkzeugen oder Apparaten, mit deren Hilfe Menschen sich ihre Außenwelt erschließen und mit der sie selbstverständlich in einem Wechselwirkungsverhältnis stehen. Zugleich haben wir es 2) mit Körpertechniken im Sinne von Marcel Mauss zu tun. Mauss versteht darunter solche Techniken – nämlich »*traditionelle, wirksame* Handlung[en]«[12] –, die durch Mimesis und Erziehung erlernt werden und dazu dienen, »den Körper seinem Gebrauch anzupassen.«[13] Zauberkunst ist eine ebensolche tradierte Technik, die nicht nur entsprechende Handfertigkeit einschließt, sondern auch andere physische und mentale Fähigkeiten wie beispielsweise Mobilität (insbesondere für das Entkommen aus bzw. Hineinschlüpfen in Behältnisse – sprich: Eskapologie bzw. Enterologie)

12 Mauss 1989, S. 205.
13 Ebd., S. 219.

oder Gedächtnisleistungen (insbesondere im Mentalismus). Und 3) lässt sich hier zum Teil auch von Kulturtechniken reden, nämlich, nach der Definition Thomas Machos und Christian Kassungs, solchen Techniken, »mit deren Hilfe [...] symbolische Arbeit verrichtet wird«, die »der Möglichkeit nach selbstreferentiell« sowie kontextneutral sind und die »Medien brauchen und generieren«[14]. Zwar wird Zauberkunst nicht selbst als Kulturtechnik adressiert, allerdings ist sie auf diverse Kulturtechniken angewiesen. Angemerkt sei ferner, dass der Begriff *Täuschung* im Titel dieses Bandes nicht abwertend benutzt wird – haftet ihm doch häufig ein Beigeschmack des Betrugs an sowie der Zauberei die Assoziation krimineller Handlungen, insbesondere von Taschendiebstahl und Falschspielerei. Täuschung wird hier im positiven Sinn von *Illusion* gebraucht und bezieht sich u. a. auf die medieninhärente Produktion von Illusionen, Fiktionen und Simulationen.[15]

Magie

Die Verbindung der Magie zur Religion zeigt bereits die Etymologie: Der Begriff geht auf »imga«, die akkadische Bezeichnung für Angehörige der Priesterklasse, zurück. Diese wurde über die assyrische Umwandlung zu *maga* und zum griechischen *magos* (*μάγος*), beziehungsweise latinisiert zu *magus*.[16] Zeitgleich zur Blüte moderner Zauberkunst haben Kulturanthropologen von Émile Durkheim über Bronisław Malinowski zu Marcel Mauss Magie als weltliches, sich in Geheimnis hüllendes Gegenstück zur Religion konstruiert.[17] Die ältesten Belege für in religiösen Zusammenhängen dargebotene Vorführungen, die heute als Zauberkunststücke angesehen würden, stammen aus Ägypten und Mesopotamien. Antike Schriftquellen schildern optische, akustische und mechanische Appara-

---

14 Kassung/Macho 2009, S. 16–18.

15 Letztere identifiziert Friedrich Kittler als mit der Emergenz technischer Medien eintretende Neuerung. Siehe Kittler 2002, S. 38.

16 Siehe dazu Fischer 1978, S. 13–15; »Magie«, in: Pfeifer 1993; Ralley 2010, viii–xvi.

17 Siehe dazu Schwartz 2008, S. 198.

te zur Herstellung von »wonders bordering the supernatural«[18]. Diese reichen von den von Heron von Alexandria beschriebenen Maschinen, pneumatischen Vorrichtungen zum automatischen Öffnen von Tempeltüren über Geistererscheinungen mithilfe von Spiegelprojektionen zu akustischen Effekten, die Götterstatuen lachen ließen.[19] Solche Demonstrationen des Wunderbaren dienten nicht zuletzt der Etablierung und Konsolidierung von Macht, beispielsweise fungiert das Stabwunder im Alten Testament als Beweis der Authentizität Aarons als Prophet Gottes.[20] Magie in diesem Sinne referenziert, im Unterschied zur Zauberkunst, ein Heiliges, ein abwesendes Anderes in Form einer oder mehrerer Gottheiten oder anderer übernatürlicher Wesen.[21]

Marcel Mauss versteht Magie als Zusammenspiel von Handelnden (Magier), Handlungen (Riten) und Vorstellungen (diesen zugrunde liegende Überzeugungen).[22] Als kollektives Phänomen fußt sie auf einem konsensuellen Glauben, der aus einem gesellschaftlichen Bedürfnis entsteht.[23] Der Magier[24] betrügt, Mauss zufolge, sein Publikum nicht, sondern erfüllt dessen Erwartung: »Ein kollektiver seelischer Zustand bewirkt, daß die Magie sich behauptet und in ihren Folgen bewahrheitet, ohne daß sie aufhört, selbst für den Magier geheimnisvoll zu sein.«[25] Indem er aufrichtig seine Rolle als Magier einnimmt, »düpiert« er »sich selbst, wie der Schauspieler, der vergißt, daß er eine Rolle spielt.«[26] Er ist deshalb »nicht als Individuum [zu] begreifen, das aus Interesse handelt, […], sondern als eine Art Funktionär, der von der Gesellschaft mit einer Autorität ausgestattet ist, an die er selbst zu glauben gebunden ist«.[27] Der Magier ist also qua seiner gesellschaftlichen Rolle gezwungen, in dem Maß an die eigene Magie zu

18 Evans 1928, S. 15.
19 Siehe dazu ebd., S. 15–19; Macho 2004a, S. 27–28.
20 Ex 7, 1–13. Zu Zauberei und christlicher Orthodoxie siehe Mangan 2007, S. 19–30.
21 Vgl. During 2002, S. 2; Mangan 2007, S. 16.
22 Mauss 2010, S. 52.
23 Siehe dazu ebd., S. 156–159.
24 Generell strebe ich die Verwendung genderneutraler Begriffe an. In diesem Fall schreibt der referierte Text selbst von männlichen Magiern bzw. im generischen Maskulinum – um die Konsistenz mit Zitaten zu wahren, behalte ich diese Form bei.
25 Ebd., S. 129.
26 Ebd., S. 128.
27 Ebd., S. 129.

glauben, wie die Gemeinschaft an sie glaubt. Sein Glaube reflektiert den Glauben seines Publikums. Seine Performance ist der magische Ritus, dessen Form tradiert und »durch die allgemeine Meinung sanktioniert«[28] wird. Rituale versteht Mauss als *»traditionelle Handlungen von einer Wirksamkeit sui generis.*«[29] Sie sind zeitlich begrenzte Unterbrechungen des Gewohnten, zu dem sie eine Differenz erzeugen.[30] Deshalb finden Rituale nicht nur an besonderen (vorzugsweise Schwellen-)Orten statt, sondern auch zu besonderen Zeiten: Sie beziehen sich auf die symbolische Zeit und unterliegen einer Zeitlichkeit der Wiederholung.[31] Als nicht nur symbolische, sondern auch materielle Praktiken gebrauchen sie »Requisiten, Instrumente und Körper«.[32] Rituale seien darin begründet, schreibt Robert Pfaller unter Rückgriff auf James Frazer, dass »die Magie – genau wie die Wissenschaft« davon ausgehe, »dass gleiche Ursachen immer gleiche Wirkungen hervorbringen werden.«[33] Sie bedürften zumeist auch der Partizipation des Publikums, das wiederum bestimmte Vorstellungen und Ideen an das Ritual koppelt, deren Minimum »die Vorstellung seiner Wirkung« ist.[34]

Zu Unterhaltungszwecken vorgeführte Zauberkunst, wie sie in diesem Band untersucht wird, versteht sich generell als frei vom Anspruch auf eine übernatürliche Wirkung, wie ihn magische Rituale erheben. Sie ist allerdings auch nicht gänzlich von ritueller Magie verschieden. In Mauss' Vorstellung vom Magier als »Schauspieler, der vergißt, daß er eine Rolle spielt«,[35] hallt das viel zitierte Diktum des Modernisierers der Zauberkunst Jean Eugène Robert-Houdin (1805–1871)[36] nach, ein Zauberer sei ein Schauspieler, der die Rolle eines Zauberers spiele.[37] Während der Mauss'sche Schauspieler, der zum Zauberer wird, nichtsdestotrotz die soziale Funktion des Magiers

28 Ebd., S. 52.
29 Ebd., S. 54, Hervorhebung im Original.
30 Vgl. Macho 2004c, S. 14–17; Mauss 2010, S. 53.
31 Vgl. Macho 2004c, S. 47; Mangan 2007, S. 16; Mauss 2010, S. 52, 79–80.
32 Macho 2004c, S. 16.
33 Pfaller 2007, S. 387.
34 Mauss 2010, S. 94.
35 Ebd., S. 128.
36 Gelegentlich wurden den erwähnten Personen zur besseren Orientierung die Lebensdaten beigefügt. Aufgrund der schieren Fülle an Nennungen konnte dies nicht an allen Stellen geschehen, weswegen von Fall zu Fall entschieden werden musste.
37 »Un prestidigitateur n'est point un jongleur; c'est un acteur jouant un rôle de magicien«; Robert-Houdin 1868, S. 54.

erfüllt, spielt Robert-Houdins Schauspieler, der sich seines Schauspielens bewusst bleibt, diesen Magier im Rahmen einer Unterhaltungskultur. Seine Performance kann deshalb ironisch gebrochen sein, weil er vor einem Publikum auftritt, von dem generell anzunehmen ist, dass es ihm keine übernatürlichen Kräfte unterstellt. In diesem Sinne lässt sich Zauberkunst als Unterhaltungsform auffassen, die sich als Ritual verkleidet.[38]

Illusionen, Tricks, Zauberei

Auf die Problematik des Wortes *Trick* haben bereits Nevil Maskelyne und David Devant 1911 hingewiesen. In *Our Magic* schreiben sie, der Begriff sei nicht nur zu weit gefasst, »applicable to almost anything related to magic, apart from either rhyme or reason«[39], er stütze zudem eine Misskonzeption der Zauberkunst: »The public has become educated in the belief that magic consists in the doing of ›tricks‹, and in nothing beyond that (presumably) trivial end.«[40] Stattdessen schlagen sie die Bezeichnung *experiment* vor, während *trick* in Bezug auf »the *means* whereby a certain end is attained or promoted«[41], zu verwenden sei – eine für den Legitimationsanspruch der Autoren bezeichnende Terminologie. Sie positionieren sich damit nicht nur in der Tradition Robert-Houdins, der in seinen Schriften ebenfalls von Experimenten spricht, sondern (wie dieser) auch in der Tradition öffentlicher Experimentatoren des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Zugleich suggeriert die Bezeichnung dezidiert keine Täuschung, sondern eine wissenschaftlich fundierte Operation mit objektivierendem Beweischarakter, dienen Experimente doch der empirischen Generierung von Wissen.

Geläufiger ist der Begriff *Illusion*, für den Bart Whaley in seinem *Encyclopedic Dictionary of Magic* drei mögliche, unterschiedlich weit gefasste Bedeutungen benennt: Im weitesten Sinne bezeichnet *illusion* »any effect

38 Vgl. Mangan 2007, S. 17.
39 Maskelyne/Devant 1911, S. 173.
40 Ebd.
41 Ebd., S. 174.

perceived deceptively by the audience; a trick; a delusion.«[42] Im engeren Sinn sei damit jeder Bühneneffekt gemeint, der mit dem Betrachtungsabstand in einem Theatersaal gut sichtbar sei, was maßgeblich durch die Größe der verwendeten Requisiten sichergestellt werde. Die meisten Effekte mit kleinen, schlecht sichtbaren Apparaten und Requisiten wie Spielkarten, Münzen, Zigaretten oder Fingerhüten fallen aus dieser Kategorie heraus – und stattdessen in diejenige der Close-up-Zauberkunst. Die dritte und engste Bedeutung des Begriffs bezeichnet Großillusionen (*grand illusions*), womit im Besonderen solche Effekte gemeint sind, die Menschen oder (andere) große Lebewesen mit umfänglichen Apparaten verbinden. So verwenden ihn beispielsweise auch zwei der einflussreichsten Zauberkünstler des 20. Jahrhunderts: David Devant schreibt in *My Magic Life*: »When a conjurer talks about an illusion he means a magical effect produced with a human being, or an animal, or some large object«[43] und Milbourne Christopher in *The Illustrated History of Magic*: »All magic is illusion, but illusion among conjurers is a term applied to feats with human beings, large animals, or sizable pieces of apparatus.«[44] Großillusionen erweisen sich als paradigmatisches Format der technisierten Zauberkunst der Moderne – sie werden den Sichtbedigungen von Theatersälen gerecht und nutzen die Möglichkeiten, die Letztere bieten, einschließlich künstlichen Lichts, mechanischer Bühnenarrangements usw.

Eine Definition von Illusion im allgemeineren Verständnis dieses Begriffs (auch außerhalb von Bühnendarbietungen) zu formulieren, ist eine Schwierigkeit, die bereits andere beobachtet haben. So weist der Psychologe und Neurowissenschaftler Richard Gregory auf die Problematik hin, die auftritt, wenn Illusion in Abgrenzung von *Realität* definiert wird:

> The word ›illusion‹ is hard to define. Any suggested definition is likely too specific or too general. But a general definition is not necessary. [...] We cannot define illusions for example as ›departures from reality‹ without agreement on the far-too-general question: What is reality? It is fortunate that agreement over such very general questions is not needed for classifi-

42 Vgl. dazu »Illusion,« in: Whaley 2007, S. 474–475.

43 Devant 1931, S. 120.

44 Christopher/Christopher 1996, S. 6.

> cations to be useful for the Natural Sciences, or for the Unnatural Science of illusions.[45]

Eine etwas andere Begründung für dieses Definitionsproblem adressiert Ernst Gombrich in *Art and Illusion*, wenn er schreibt: »Illusion, we will find, is hard to describe or analyze, for though we may be intellectually aware of the fact that any given experience *must* be an illusion, we cannot, strictly speaking, watch ourselves having an illusion.«[46] Gombrich schlägt, unter Rückgriff auf Karl Popper, sogar vor, gänzlich auf die Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Illusion zu verzichten, da sich zwischen ihnen keine klare Grenze ziehen lasse. Zwar versuche Wahrnehmung, schädigende Illusionen auszuschließen, ihr häufiges Scheitern offenbare sich aber beispielsweise an illusionistischen Kunstwerken.[47] Eine wahrnehmungsphilosophische Diskussion von Realität, Wahrnehmung und Illusion ist nicht das Anliegen dieses Bandes. Ein konkreteres Konzept der Art von Illusion, die im Zusammenhang mit Zauberkunst relevant ist, entfaltet sich in den folgenden Kapiteln.

In *Modern Enchantments* definiert Simon During *secular magic* als »the technically produced magic of conjuring shows and special effects […], which stakes no serious claim to contact with the supernatural«[48]. Diese Form von Zauberkunst prägte die Kultur der Moderne ab dem Zeitpunkt ihrer Kommerzialisierung in vielerlei Hinsicht, unter anderem im Hinblick auf ihre Wahrnehmung von Illusionen als Illusionen.[49] During beobachtet ab etwa 1850 das Aufkommen einer Form von Magie, die er von *supernatural* oder *real magic* unterscheidet, also solcher Magie, die in religiösen und rituellen Kontexten und überall da praktiziert wird, wo an ihre Wirksamkeit geglaubt wird. Die moderne, säkulare Magie sei dagegen eine »self-consciously illusory magic, carrying a long history, organized around a still-beleaguered lightness or triviality, which it also massively exceeds.«[50]

45 Gregory 1991, S. 3.
46 Gombrich 2000, S. 5, Hervorhebung im Original.
47 Ebd., S. 22.
48 During 2002, S. 1.
49 Ebd., S. 2.
50 Ebd., S. 27.

Es wäre ein Leichtes, Durings Begriff zu übernehmen und die zu Unterhaltungszwecken praktizierte Zauberkunst ab 1850 ohne Anspruch auf magische Wirkung, wie ihn beispielsweise Rituale, Heilzauber oder schamanistische Praktiken erheben, zum Gegenstand dieser Untersuchung zu erklären. Zwar identifizieren sich ihre Protagonisten – insbesondere in ihrer Opposition zum modernen Spiritismus – als rationale Aufklärer, Wissenschaftler oder Ingenieure, aber es darf nicht vergessen werden, dass es sich bei solchen Selbstzuschreibungen vorranging um Marketingstrategien handelt. Bei näherem Blick auf das tatsächliche Bühnengeschehen zeigt sich, dass säkulare Magie mit der Möglichkeit realer Magie kokettiert, indem sie ihre Praktiken auf okkultistische und spiritistische Rituale referieren oder gar diese imitieren lässt. Das betont auch During, allerdings bringt ihn das nicht von der begrifflichen Unterscheidung zwischen »säkular« und »übernatürlich« ab, die doch eine an die Säkularisierung der westlichen Welt im 19. Jahrhundert gekoppelte Grenze zwischen beiden Formen von Magie ziehen möchte. Das, was er *secular magic* nennt, spielt tatsächlich allerdings mit dem Ineinandergleiten dieser beiden Magiekonzepte, insofern diese – spätestens seit der Phantasmagorie um 1800 – eine Ambiguität aufbaut, die sich als Oszillation zwischen Konstruktivismus und Realismus der Magie begreifen lässt.

Auch die geläufige Wendung »moderne Zauberkunst« ist nicht gänzlich unproblematisch. In seinem Aufsatz »Modern Magic, the Illusion of Transformation, and How It Was Done« legt Peter Lamont überzeugend dar, dass unter anderem Durings Prämisse, Zauberkunst werde erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als Illusionismus zu Unterhaltungszwecken ohne Anspruch auf übernatürliche Wirkungen aufgefasst, historisch nicht haltbar ist. Die Darstellung früherer Publika als leichtgläubig und unreflektiert identifiziert er als Konstrukt viktorianischer Psychologen und Anthropologen, das von Zauberkünstlern jener Zeit verstärkt wurde und sich in Amateurzauberhistoriographien perpetuierte, um von da aus in jüngere kulturhistorische Betrachtungen zur Zauberkunst einzugehen.[51] Wiederholt finden sich in der Literatur Berichte zur rezeptionsseitigen Verwechslung säkularer mit realer Magie, denen zufolge Illusionisten sich zumindest bis ins späte

51 Lamont 2016, S. 8.

18. Jahrhundert hinein gegen Vorwürfe der Häresie verteidigen mussten. Lamont verfolgt diese zu Reginald Scots *The Discoverie of Witchcraft* zurück, einem der frühesten englischen Zauberbücher, das sich 1584 anschickte, Zaubervorstellungen als Illusionen aufzudecken, um Vorwürfe der Hexerei und Teufelsbündnerei zu entkräften. Lamont geht den hier und anderswo genannten Beispielen auf den Grund und kommt zu dem Schluss, die sogenannte »moderne Zauberkunst«, also eine illusionistische Unterhaltungsform, tauche nicht erst in der Moderne auf. Vielmehr ließe sich ein Bewusstsein von zwei verschiedenen Arten von Magie schon im 16. Jahrhundert nachweisen. Nicht zuletzt liegt diese Unterscheidun Scots *The Discoverie of Witchcraft* zugrunde, das sich mit pädagogischem Anspruch für deren Verbreitung einsetzt. Scot differenziert zwischen derjenigen Magie, die mit übernatürlicher Hilfe von Dämonen und Teufeln entstehe und als Häresie zu verfolgen sei, und derjenigen, die auf eine Sinnestäuschung mithilfe von Handfertigkeit und Aufmerksamkeitslenkung zurückzuführen sei und der Unterhaltung diene. Selbst der berüchtigte *Hexenhammer* unterscheidet zwischen Hexerei und der »menschlichen Gaukelkunst […]: Eine ohne Kraft der Dämonen, und die heißt besser Täuschung, […] wie es bei den Kunststücken der Spaßmacher und Mimen geschieht.«[52] Während Lamont eine diskursive Verschränkung beider ab der frühen Neuzeit aufzeigt, findet er keine Belege für deren Verwechselbarkeit. Er konstatiert deshalb abschließend:

> […] centuries before the rise of »modern magic,« whatever other magical beliefs might have been in play, our ancestors were able to recognize magic tricks as a form of entertainment, understand that they were illusions, and wonder how they were done. […] The historical narratives of past credulity […], far from being a reflection of early modern gullibility, were actually part of a modern struggle to distinguish between different kinds of magic.[53]

Dem Reiz solcher Unterscheidungsbemühungen sitzt auch During auf, wenn er säkulare und reale Magie voneinander trennen möchte. Aller-

52 Sprenger/Institoris 1923, S. 99.
53 Lamont 2016, S. 15.

dings betont er zugleich immer wieder deren Verschränkung und Verwandtschaft miteinander. So schreibt er, der Wahrheitsgehalt säkularer Magie sei demjenigen der übernatürlichen gleich, beide seien also in gleichem Maße illusorisch und stets miteinander verwoben.[54] Die Logik säkularer Magie versteht er als nur im Verhältnis zu ritueller Magie beschreibbar, allerdings erkläre sich ihre Bedeutung nicht aus derjenigen der Letzteren.[55] Ähnlich schreibt Graham M. Jones: »Modern conjurors, while often dabbling in occult iconography, generally do not intend audiences to perceive supernatural forces at work in their performances. Far from it; they want individual credit for their technical prowess.«[56] Jones fasst moderne Magie als paradoxe Unterhaltungsform auf, die zugleich als performatives Gegenstück zu einer rationalen, entzauberten Weltsicht fungiere und als Überrest oder Kompensationsort der Irrationalität und Verzauberung.[57] Beide Autoren konzipieren die Unterscheidung zwischen dem Rationalen und dem Übernatürlichen zumindest implizit nicht nur intellektuell-rezeptiv, sondern auch historisch, wobei reale Magie der säkularen vorangeht. Das wiederum führt zu dem von Lamont aufgezeigten Problem einer Grenzziehung zwischen einer modernen, »aufgeklärten« Magie und einer vormodernen, »primitiven«, auf die diese referenziell zurückblickt.

Willing suspension of disbelief

Zumindest in Durings Fall führt Lamont die Auffassung säkularer Magie als spezifisch modern auf einen literaturtheoretischen Blickwinkel zurück:

> In this case, the confusion has come from drawing on literary theory, rather than on evidence, particularly the assumption that a »willing suspension of disbelief« is a useful lens through which one can understand how magic is

54 During 2002, S. 2.
55 Ebd., S. 3.
56 Jones 2010, S. 71.
57 Ebd., S. 68.

> viewed. Magic, however, does not rely on a willing suspension of disbelief. Rather, it depends on audiences believing one aspect of it while disbelieving another.[58]

Die Wendung *willing suspension of disbelief*, die sich häufig auf die Rezeptionshaltung der Zauberkunst bezogen findet, geht auf Samuel Taylor Coleridge zurück. Die berühmte Formulierung taucht 1817 in seiner *Biographia Literaria* auf, im Zusammenhang mit dem Gedichtband *Lyrical Ballads*, den Coleridge und William Wordsworth als Sammlung von zweierlei Arten von Gedichten konzipierten: Solche, die realistische Themen, Figuren und Ereignisse verhandeln und dadurch eine Verzauberung der Welt im Alltäglichen erreichen, und solche, die zumindest teilweise übernatürliche Ereignisse und Handelnde beschreiben und die Lesenden durch realitätsnah beschriebene Emotionen fesseln. Coleridge schreibt:

> In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention to the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us […].[59]

In diesem Kontext wird deutlich, dass Coleridges Interesse über die generelle Fiktionalität von Literatur hinausging. Die Pointe ist nicht, dass fiktionale Welten auf die Bereitschaft Rezipierender angewiesen sind, sich trotz eines mehr oder weniger eklatanten Mangels an Realitätsnähe auf deren Prämissen einzulassen. Vielmehr geht es um die Wirksamkeit verschiedener Genres: Coleridge geht davon aus, Fantastik (beziehungsweise Romantik) verlange Lesenden, im Unterschied zum Naturalismus, eine

58 Lamont 2016, S. 13.
59 Coleridge 2013, Kap. XIV.

willing suspension of disbelief ab. Die geringere Realitätsnähe der beschriebenen, fiktionalen Lebenswelt bedinge, so Coleridges Vorstellung, dass diese schwerer zu akzeptieren sei als eine, die derjenigen der Lesenden gleicht. Diese Ungläubigkeit kompensiere fantastische Poesie durch ihr Vermögen, stärkere emotionale Reaktionen zu provozieren, welche wiederum auf einer anderen Ebene mit der Lebenswelt der Rezipierenden resonierten. Es gelte hier, ein menschliches Interesse und den Anschein von Wahrheit aus unserer inneren Natur zu übertragen, schreibt Coleridge im oben genannten Zitat. Diese brächten Lesende dazu, realitätsferne Ereignisse, Figuren oder Handlungen zu akzeptieren – das ist es, was Coleridge als *willing suspension of disbelief* bezeichnet. Übertragen auf beispielsweise *Die Muppet Show* würde das die Bereitschaft der Zuschauenden bezeichnen, darüber hinwegzusehen, dass die Protagonistinnen und Protagonisten eindeutig als solche erkennbare, unbelebte Puppen sind, weil der Unterhaltungswert sowie das Vermögen der Sendung, Wahrheiten über die Lebenswelt der Zuschauenden auszudrücken, nicht von deren Mangel an Realitätsnähe beeinträchtigt werden.

Während Brigitte Felderer und Ernst Strouhal ebenso wie Michael Mangan die Formel *willing suspension of disbelief* auf Zauberkunst applizieren,[60] argumentiert beispielsweise Peter Lamont, das Konzept sei dafür ungeeignet:

> This is the primary aim of magic as a performing art: the creation of a dilemma between the conviction that something cannot happen and the observation that it happens. It requires disbelief (it cannot happen) based on real-time conviction (in these conditions, it is impossible) in order for the effect (it happens) to produce the experience. In short, if you suspend disbelief, willingly or otherwise, the magic disappears.[61]

Der für die Wahrnehmung des Illusionismus als Illusionismus notwendige Widerspruch zwischen Glaube und Wahrnehmung würde also verschwinden, setzten Zuschauende ihre Ungläubigkeit aus. Glaubten sie nämlich an das, was Zauberkunst vorführt, würden sie, in Durings Ter-

60 Felderer/Strouhal 2007b, S. 21; Mangan 2007, S. 100.
61 Lamont 2013, S. 45.

minologie, zu Rezipierenden ritueller und nicht säkularer Magie. Letztere hingegen erfordert das Sich-Einlassen auf die Illusion bei gleichzeitig bestehendem Bewusstsein ihres illusionistischen Charakters. Dies würde aber von der *suspension of disbelief* ausgehebelt, was die Rezeptionshaltung verändern würde.

Auf andere Weise, aber nicht weniger überzeugend begründet Zauberhistoriker und Illusionsdesigner Jim Steinmeyer die Unbrauchbarkeit des Konzepts in Bezug auf die Zauberkunst. Er differenziert zwischen Spezialeffekten in Theatervorstellungen und solchen in Zaubervorführungen:

> In the theatre, a special effect often is designed to be subsumed within the fantasy of the production. To ignore its presence, to fall under the spell and accept an effect without question or wonder is the highest compliment, Coleridge's »willing suspension of disbelief.« An illusion seeks the opposite. It starts with a basic reality and attempts to make it deliberately special or surprising. In a magic show, there is no willing suspension. The magician cannot risk the audience ignoring his illusions or accepting them as part of a larger context; they must be held apart and treated as unique.[62]

Sind Spezialeffekte im Theater in eine Handlung eingebettet, in der sie einem Zweck dienen und dabei als Effekt möglichst unbemerkt bleiben sollen, so zielen Illusionen in einer Zaubervorstellung auf das Gegenteil: Ein Effekt soll hier nicht unbemerkt vorübergehen, sondern als solcher wahrgenommen werden, weswegen er dezidiert als Effekt ausgestellt wird. Während Theaterstücke eine künstliche Welt präsentieren, die sie – unter anderem mithilfe von Spezialeffekten – glaubwürdig gestalten möchten, lässt Zauberkunst scheinbar in der Lebenswelt der Zuschauenden etwas geschehen, was darin unmöglich ist. Darin liegt also ein wichtiger Unterschied zwischen Bühnenillusionen in der Zauberkunst und Spezialeffekten im Theater. Auch im Film soll beispielsweise ein *matte painting* möglichst nahtlos mit dem realen Set und der Landschaft verschmelzen, ohne als Effekt hervorzustechen. Zauberkunst lenkt im Gegenteil die Aufmerksamkeit auf den Effekt als solchen. Maskelynes und Cookes

---

62 Steinmeyer 2006a, S. 38.

magische Stücke ordnen ihre Illusionen deshalb – ebenso wie Georges Méliès' fantastische Filme, die nach der Logik der Zauberkunst funktionieren – nicht der Handlung oder Ästhetik unter, sondern machen sie zur Hauptattraktion, um die herum ein verbindendes Narrativ konstruiert wird.

Die Unterscheidung zwischen Theater- und Zaubervorführungen zieht auch das Zauberkünstler-Duo Penn & Teller: »In typical theater, an actor holds up a stick, and you make believe it's a sword«, sagt Teller in einem im *Smithsonian Magazine* abgedruckten Interview: »In magic, that sword has to seem absolutely 100 percent real, even when it's 100 percent fake. It has to draw blood. Theater is ›willing suspension of disbelief.‹ Magic is *unwilling* suspension of disbelief.«[63] Ungewollt erfolgt das Aussetzen der Ungläubigkeit hier deshalb, weil in der Zaubervorstellung demonstriert wird, dass keine Täuschung im Spiel ist: Die Spielkarte wird von einer Freiwilligen aus dem Publikum ausgewählt, der Ring einer anderen zur Untersuchung gereicht, das Behältnis, in dem einige Augenblicke später etwas erscheint, wird als leer präsentiert. Erst nachdem Zuschauende von der Intaktheit rationaler Parameter überzeugt wurden, werden diese scheinbar gebrochen. Während das Schwert im Theater die *willing suspension of disbelief* erfordert, die Coleridge beschreibe – nämlich ein Hinnehmen des Mangels an Realitätsnähe zugunsten einer emotionalen Reaktion –, zeige Zauberkunst im Rahmen der Wirklichkeit etwas Unmögliches. Sie rufe deshalb, fährt Teller fort, im Unterschied zu Musik, Film oder einem Roman, keine emotionale, sondern in erster Linie eine intellektuelle Reaktion hervor, nämlich die Auseinandersetzung mit der Unterscheidung zwischen Einbildung und Wirklichkeit. Damit wiederum ist ein für unsere Orientierung in der Welt essenzielles Urteilsvermögen angesprochen: »The most important decision anyone makes in any situation is ›Where do I put the dividing line between what's in my head and what's out there? Where does make-believe leave off and reality begin?‹«, sagt Teller, »That's the first job your intellect needs to do before you can act in the real world.«[64] Zauberkunst bringe diese Entscheidung unter kontrollierten Bedingungen zeitweise ins Wanken. Sie sei ein expe-

63 Stromberg 2012.

64 Ebd.

rimenteller Spielplatz, auf dem der Konflikt zwischen Wissen und Wahrnehmung ausgelotet und genossen werden könne – ein Zustand, den Tellers Partner Penn Jillette in einer Vorstellung als »rolling around in cognitive dissonance« bezeichnete.[65]

Zauberkunst zeigt also ein scheinbar unmögliches Ereignis, für das sie keine mit einem wissenschaftlichen Weltbild konform gehende Erklärung anbietet und womit sie Zuschauenden den rationalen Boden unter den Füßen wegzieht. Diese wissen, dass sie eine Illusion sehen, wissen aber nicht, wie sie entsteht. Dazu, die Funktionsweise zu ergründen, fordert die Zaubervorführung auf. Sie stellt aber nicht genügend Teile zur Verfügung, um das Puzzle zusammenzusetzen, so dass das Geschehen ungeklärt bleibt. Zuschauende finden sich also im Limbus der Ambiguität wieder, in dem sie wissen, dass sie etwas nicht wissen. Die beiden Auswege daraus scheinen gleichermaßen unbefriedigend: Es handelt sich entweder um eine Sinnestäuschung, die in der Konsequenz die eigene kognitive Wahrnehmung als Grundlage der täglichen Orientierung in der Welt als unzuverlässig entlarvt. Da wir uns im täglichen Leben maßgeblich auf unsere Sinneswahrnehmung verlassen, ist die Möglichkeit ihrer Unzuverlässigkeit zumindest beunruhigend. Alternativ gestalten sich die vermeintlich bekannten Naturgesetze, sofern die Zaubervorführung diesen unterliegen muss, anders als angenommen. Diese Annahme führte wiederum zu der nicht weniger verstörenden Möglichkeit, die Gesetze der eigenen Lebenswelt wären unklar.

Trotzdem wird Zauberkunst in der Regel nicht als bedrückend, sondern als unterhaltsam empfunden. Ein möglicher Grund dafür könnte sein, dass sie die Ordnung, die sie zu zersetzen scheint, zum Ende der Illusion wiederherstellt. Das zeigt sich in den folgenden Kapiteln unter anderem an der Notwendigkeit des Wiedererscheinens bei Verschwindeillusionen mit Personen. Beschworene Gespenster müssen umgekehrt wieder verschwinden, der Schwebende unterliegt wieder der Gravitation, die Vorstellung stummer Gedankenübertragung wird beendet, indem die Performenden zu konventioneller, verbaler Kommunikation zurückkehren. Begegnet ein Publikumsmitglied einem Magier im Anschluss an

65 Mündliche Äußerung bei der Show Penn & Teller am 25. Juni 2017 im Eventim Apollo London, UK.

der Theaterbar, fürchtet es sicher nicht, dass dieser in diesem Augenblick seine Gedanken lesen können. Die Zaubervorführung wird also deshalb nicht zur Horrorshow, weil sie die Rückkehr zum Gewohnten etabliert. Festhalten lässt sich, dass Zauberkunst also Epistemologie und Ontologie zugleich tangiert, da sie nicht nur (temporär) den ontologischen Status der auf der Bühne gezeigten Ereignisse infrage stellt, sondern auch die Befähigung der Rezipierenden, diesen überhaupt zu bestimmen. Wie sich diese Mechanismen konkret entfalten, zeigt sich im Folgenden beispielhaft anhand konkreter Illusionen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Technisierte Bühnenzauberkunst

Die von Penn so bezeichnete, bewusst eingegangene kognitive Dissonanz in Verbindung mit einem technisierten illusionistischen Spektakel wird, so lautet eine der Thesen, um 1800 in der Phantasmagorie etabliert, weshalb ihr die Aufmerksamkeit des ersten Kapitels gilt. Wenn solche Rezeptionsmuster, wie auch Lamont sie in seiner Kritik des Begriffs »moderne Zauberkunst« dargelegt hat, bereits vor der Moderne existierten, was unterscheidet die hier untersuchte Form von Illusionismus dann von ihren Vorgängern? Zunächst sei gesagt, dass, wann immer in diesem Band der Begriff »moderne Zauberkunst« fällt, er den Illusionismus nicht als »aufgeklärte« Technik von einem vormodernen Magieglauben abgrenzt. Im ersten Kapitel zeigt sich, dass die phantasmagorische Vorstellung selbst die mit diesem Konstrukt zusammenhängende, problematische Unterscheidung zwischen »Aufklärung« und »Aberglaube« und ähnlichen dualistischen Konzepten verwischt. Gemeint ist vielmehr eine spezifische Ausprägung der Zauberkunst, die ab etwa 1850 entstand und die sich von ihren Vorgängern durch Ort, Dimension und Art der Inszenierung unterscheidet sowie durch ein hohes Ausmaß an Technisierung und Selbstreflexion.

Konstruierte die philosophische Anthropologie, insbesondere diejenige Arnold Gehlens, den Menschen als Mängelwesen, das sich unter anderem mithilfe von Technik und Techniken, also entsprechenden Artefakten ebenso wie Operationen, an die Umweltbedingungen anpasst, so lässt sich kein der Technik vorgängiger Mensch denken. Und insofern Magie eine

Form des handlungsorientierten Werkzeuggebrauchs ist,[66] handelt es sich bei ihr schon immer um eine technische Form der Welterschließung. Der Begriff Technisierung aber, wie er hier gebraucht wird, setzt zum einen voraus, dass die spezifische Leistung der Technik reflektiert wird, zum anderen, wie Peter Fischer in seiner *Philosophie der Technik* schreibt, »dass sich die Technik […] als eigenständiges und anerkanntes Kulturgebiet von Mythos und Religion emanzipiert hat«[67]. Er bezieht sich deshalb auf gesellschaftliche Prozesse, die im 16. Jahrhundert in Europa begannen und im späten 18. Jahrhundert besonders virulent wurden. Diese schließen eine Rationalisierung der Lebensweise ein, im Zuge derer »die Innenwelt und die Mitwelt nach dem technisch erschlossenen Prinzip der Außenwelt, dem Kausalitätsprinzip, aufgebaut, konstruiert werden, nämlich sowohl gedanklich wie auch als Gegenstände technischer Manipulation.«[68] Technik kompensiert hier nicht mehr nur Mängel zur Sicherung des Überlebens, sondern wird gezielt als Mittel zur Verbesserung ökonomischer Produktivität und des Wohlstands vorangetrieben. »Die moderne technische Entwicklung des Abendlandes,« schreiben die Soziologen Reinhold Sackmann und Ansgar Weymann, »ist also das Ergebnis eines einzigartigen historisch-gesellschaftlichen Rationalisierungsprozesses, der Wirtschaft, Recht, Kultur, Lebensführung, Religion und nicht zuletzt Ökonomie einschließt«.[69] Unter Bezug auf Max Weber fügen sie hinzu, dass hierbei auch ideologische Kriterien sowie künstlerische Motivation oder auch »jenseitige oder phantastische Interessen«[70] eine Rolle spielen.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war, besonders in Westeuropa, eine Hochphase der Technisierung. Zu dieser Zeit vollzog sich auch, was James W. Cook als »a major historical redefinition of magic in Western culture«[71] bezeichnet: Der Wandel zu einer gesellschaftlich angeseheneren, künstlerisch ambitionierten Unterhaltungsform, die ab etwa 1830 zunehmend auf festen Bühnen dargeboten wurde.[72] Michael

66 Vgl. Fischer 2004, S. 47.
67 Ebd., S. 49.
68 Ebd., S. 47.
69 Sackmann/Weymann 1994, S. 12.
70 Weber 1922, S. 33.
71 Cook 2001, S. 171.
72 Joseph Pinetti war der erste Zauberkünstler, der auf Theaterbühnen auftrat, im spä-

Symes zufolge beförderte insbesondere die Erschließung der Bühne und des viktorianischen Salons als neue Aufführungsräume sowie die Etablierung von Zauberkunst als Hobby ihre Popularität.[73] Mit der Migration auf die Bühne entstanden unter anderem Großillusionen als spezifisches Format. Eingebettet in einen breiten Kontext moderner, urbaner Unterhaltungskultur sprach diese neue Bühnenzauberkunst ein bürgerliches Publikum an, das sich ebenfalls im 19. Jahrhundert herausbildete. Dieses verfügte über ein entsprechendes Kontingent an Freizeit bei gleichzeitigem relativem Wohlstand, der es erlaubte, das neue kulturelle Angebot in Anspruch zu nehmen. Durch den Konsum technisch aufgerüsteter Unterhaltungskultur war es zudem – das hat Jonathan Crary ausführlich untersucht – mit der Rezeption medialer Illusionstechniken vertraut. Diese gehören, ebenso wie Zauberkunst, Kuriositätenausstellungen, Ventriloquismus, Artistik, Hypnose, Mesmerismus, Schauexperimente, Medizin- und Freakshows sowie Schaustellerei, einem Cluster performativer Künste an, das Simon During *magic assemblage* nennt. Damit bezeichnet er »a historically developing sector of leisure enterprises which began to consolidate during the seventeenth century, at first alongside traditional ritual festivals and revelries« – von Achterbahnen, Bauchrednern und »klugen Tieren« über Geistererscheinungen und Mentalismus zu (elektrischen) Schauexperimenten und Bewegtbildvorführungen.[74] Die Betrachtung dieser verwandten Künste würde hier den Rahmen sprengen und ist zudem bereits andernorts erfolgt.[75]

In diesem heterogenen Feld der Unterhaltungskultur vereinte Bühnenzauberkunst technisches und physikalisches Wissen mit mechanischem Handwerk, Handfertigkeit und performativer Praxis. Als Anleihe wissenschaftlicher Praktiken inszenierte sie im 19. Jahrhundert außerdem zunehmend ihre eigene Transparenz, wenn Zauberkünstler_innen sich bemühten,

ten 18. Jahrhundert in London und Paris; siehe During 2002, S. 92.

73 Symes 2004, S. 4.

74 During 2002, S. 66.

75 Siehe z. B. Cook 2001, Lachapelle 2008 oder Nadis 2005 zu mehreren dieser Kunstformen; Connor 2000 oder Krivanec 2015 zum Bauchreden. Hinzu kommen medientechnische optische Illusionen, die beispielsweise in Altick 1978 oder Huhtamo 2013 behandelt werden sowie ein umfassender Diskurs zum Spiritismus, den unter anderem Simone Natale aufgearbeitet hat.

das zwielichtige Ansehen ihres Berufsstands abzuschütteln, indem sie ihre Vorstellungen ästhetisch und ideologisch aufwerteten. Der Modernisierer der Zauberkunst Jean Eugène Robert-Houdin wandte sich beispielsweise programmatisch gegen plumpe Kaschierungen wie lange Tischdecken, unter denen sich Gehilfinnen und Gehilfen verbargen. Deren Funktion übernahmen und erweiterten in seinem Zaubertisch diverse Mechanismen wie Falltüren, Pedale, Federzüge, schräge Böden und verborgene Fächer.[76] Das Ersetzen des Menschen durch Technik sparte Platz und Kosten, die Apparate waren zudem belastbarer als Lebewesen – eine Entwicklung, die sich in der Industrialisierung gesamtgesellschaftlich in großem Stil vollzog.

Bereits an diesem Beispiel zeigt sich, dass dieses hohe Ausmaß an Technisierung und Mechanisierung weder als Rückfall vor die Epoche der Aufklärung noch als Antwort darauf im Sinne einer Kompensationsleistung zu verstehen ist. Zauberkunst war hier keine Gegenbewegung zur Industrialisierung, angeregt durch eine nostalgische Sehnsucht nach einem als magisch konnotierten, vorwissenschaftlichen Weltbild. So schreibt beispielsweise Joshua Landy, im 19. Jahrhundert habe Wissenschaft den Ort eingenommen, den zuvor Religion und Mythos okkupiert hatten. Hier habe sie allerdings – da sie nichts jenseits dessen verspreche, was unsere Sinne wahrnehmen – das Geheimnis, die Ordnung und den Zweck (»mystery, order, and purpose«) ausgelöscht und an ihrer statt eine Lücke hinterlassen. Diese fülle Zauberkunst. Sie leiste hier allerdings nichts anderes als eine Wiederverzauberung der Welt.[77] Max Milner interpretiert die Unterhaltungskultur der Moderne als Ersatz für den infolge der Säkularisierung verloren gegangenen Kontakt mit dem Übernatürlichen. In dem Moment, in dem der Glaube zu verschwinden drohe, entstehe eine affektive Leere (»vide affectif«), die von fantastischer Unterhaltungskultur gefüllt werde.[78]

Meine These lautet, dass, im Gegenteil, die Technisierung des 19. Jahrhunderts *conditio sine qua non* der Art von Zauberkunst war, wie sie in diesem Band untersucht wird. Sie trat zu ihr nicht in Opposition, son-

---

76 Zum Zaubertisch Robert-Houdins siehe Fechner 2002, S. 35–37. Zum Zaubertisch im späten 19. Jahrhundert siehe z. B. Hoffmann 1877, S. 5–8; Hoffmann 1890, S. 6–7 und Hoffmann 1904, S. 85–92.

77 Landy 2009, S. 102–103.

78 Milner 1982, S. 19.

dern ging mit ihr eine Partnerschaft ein. Unter Einsatz von Maschinerie und unter Mitwirkung von Personen, Tieren oder großen Objekten wurden in der Zeit Bühneneffekte als Teil aufwendiger, abendfüllender Vorführungen inszeniert. Besonders in den USA basierte deren finanzieller Erfolg größtenteils auf den ökonomischen Vorteilen umfangreicher Touren, deren Möglichkeitsbedingung moderne Verkehrsmittel wie Eisenbahn und Dampfschiff waren. Robert-Houdin war ein Pionier in der Anwendung von Elektrotechnik: Mehrere seiner Bühnenillusionen verwendeten Elektromagnete, beispielsweise die berühmte »Le Coffre lourd et léger«[79]; sein Wohnhaus war mit elektrischen Türöffnern, einer automatischen Futteranlage für Pferde und anderen Gadgets ausgestattet.[80] John Nevil Maskelyne (1839–1917), Betreiber des Zaubertheaters in der Egyptian Hall in London, war nicht nur einer der einflussreichsten Zauberkünstler des späten 19. Jahrhunderts, sondern auch ein versierter Mechaniker und Erfinder auf der Bühne wie außerhalb. Unter anderem erfand er eine eigene Schreibmaschine, den »Maskelyne Type-Writer«, beworben als «[t]he most perfect writing machine yet produced« und eine Registrierkasse, die laut Werbeanzeige Zwölfjährige nach zehnminütiger Einarbeitung befähigte, die Arbeit mehrerer Buchhalter zu erledigen.[81] Eine weitere seiner Erfindungen war das erste Türenschließsystem mit Münzeinwurf, das noch bis in die 1950er Jahre in Londons öffentlichen Toiletten installiert war.[82] Sein Sohn Nevil Maskelyne (1863–1924)

79 Die Namen einzelner Illusionen stellen mitunter eine Schwierigkeit dar. Für viele haben sich spezifische Bezeichnungen etabliert, allerdings wurden Kopien oder Variationen meist umbenannt, weshalb es in vielen Fällen so viele verschiedene Namen für eine Illusion gibt, wie es Zauberkünstler_innen gab, die Varianten davon vorführten. Ich versuche in dieserm Band, die in der Zauberliteratur vorwiegend verwendeten Bezeichnungen zu gebrauchen.

80 Zu »Le Coffre lourd et léger« siehe Fechner 2002, S. 221–222; Robert-Houdin 1969, S. 289–312 (eine illustrierte und kommentierte englische Übersetzung eines Auszugs daraus ist abgedruckt im Anhang von Fechner 2003, S. 391–399); Robert-Houdin 2006, S. 865–869; zu Robert-Houdins Wohnhaus siehe Robert-Houdin 1867.

81 Ein Programm der Egyptian Hall von 1891, das Anzeigen für Schreibmaschine und Kasse enthält, findet sich im Bestand der V&A Collections, Department of Theatre and Performance.

82 Als diese Türschlösser abgebaut wurden, rettete ein Mitglied des Magic Circle ein Exemplar vor der Entsorgung, das seitdem im Museum des Magic Circle in London ausgestellt ist.

war ein Pionier der Drahtlosübertragung und Inhaber mehrerer elektrotechnischer Patente. Paradigmatische Großillusionen jener Zeit griffen auf moderne Werkstoffe wie Glas und Stahl oder auf damals kürzlich verfügbar gewordene Chemikalien zurück. Die Beschäftigung mit Zauberkunst führt deshalb in diverse kulturhistorische Bereiche, aus denen sie Inspirationen unterschiedlicher Art schöpfte und mit denen sie in Wechselwirkung trat.

Eine Magie weißer Männer

Am auffälligsten arbeitete sich Zauberkunst ab 1850 am modernen Spiritismus ab, der zu einer Art identitätsstiftendem Gegenspieler wurde. In Auseinandersetzung mit dem Spiritismus traten Zauberkünstler als Fachmänner für Täuschung auf, deren Expertise, wie Graham Jones schreibt, »comparative with a scientific worldview and opposed to unscientific forms of knowledge« war.[83] Nicht nur in Wechselwirkung und Auseinandersetzung mit spiritistischen Praktiken, sondern auch in ihrer Opposition zu Mystizismus oder Okkultismus konstruierte sich westliche Zauberkunst als, wie Graham Jones schreibt, »a potent signifier of modernity«, die vermeintlich kognitive Defizienzen vormoderner Subjekte herausstellte und Fähigkeiten moderner Subjekte bestätigte.[84] Diese Selbstkonzeptualisierung ist kritisch zu sehen, nicht zuletzt deshalb, weil die in weiten Teilen der Welt tonangebende Form der Zauberkunst zu jener Zeit eine westliche, von weißen Männern dominierte war. Zauberkunst ist bis heute ein männlich geprägtes Feld. So war die Mitgliedschaft in Zaubervereinen, in der Tradition von Geheimgesellschaften, lange Zeit ausschließlich Männern vorbehalten. Einer der prestigereichsten, der britische Magic Circle, sieht erst seit 1991 die reguläre Mitgliedschaft von Frauen vor – in den 86 Jahren seines Bestehens zuvor erhielten Frauen nur per Verleihung einer Ehrenmitgliedschaft Zutritt.

83 Jones 2010, S. 70.
84 Ebd., S. 95–96.

2010 zählte der Magic Circle etwa 80 weibliche Mitglieder, gegenüber etwa 1500 männlichen.[85]

Im Schatten der Zauberei liegt zudem die Geschichte der Hexenverfolgung. Reginald Scot hatte bereits 1584 darauf hingewiesen, dass Hexereivorwürfe überwiegend Frauen betrafen: Er beschreibt eine Vorstellung vor dem König, bei der der Zauberer Brandon die Zeichnung einer Taube erstach, woraufhin eine durch das Fenster sichtbare Taube auf dem Dach eines gegenüberliegenden Hauses tot herunterfiel. Scot liefert sogleich eine mögliche Erklärung dieses Kunststücks und schließt mit der Bemerkung: »If this or the like feat should be done by an old woman, every body [sic] would cry out for fire and faggot to burn the witch.«[86] Unter anderem die latente Assoziation mit historischen Hexereivorwürfen zieht During zur Begründung des vergleichsweise geringen Erfolgs von Zauberkünstlerinnen im 19. Jahrhundert heran: »The unforgotten history of early modern witchcraft panics perpetuated the fear that females who practiced magic would enter into dangerous alliances and acquire powers that might upset gender hierarchy.«[87] Wie in der frühen Neuzeit drehte sich die Ungleichheit der Geschlechter also um die Behauptung und Perpetuierung patriarchaler Macht. Während männliche Zauberkünstler sich als Aufklärer im Feldzug gegen den als betrügerisch identifizierten modernen Spiritismus inszenierten, waren es hier hauptsächlich Frauen, die besonders erfolgreich als Medien auftraten. Zwar wurden auch spiritistische Séancen als Unterhaltung und Zeitvertreib angesehen,[88] sie wurden aber stärker übernatürlich konnotiert als Zauberkunst. Die Bemühungen Letzterer um die Respektabilität als säkulare, rationalisierte Kunstform scheinen ebenso mit einer Maskulinisierung einhergegangen zu sein wie mit einer modernen Variante der Hexenverfolgung, im Zuge derer überwiegend weibliche spiritistische Medien als moralisch verkommen, korrupt und gierig konnotiert sowie sexualisiert wurden. Auch wenn diese eine Form von Illusionismus praktizierten, für die auf der »säkularisierten« Zauberbühne kein Platz war, nutzten Zauberkünst-

---

85 Diese Zahlen gab Nick Fitzherbert, Beauftragter für Öffentlichkeitsarbeit des Magic Circle, in einem Interview an; Soteriou 2010.

86 Scot 1651, S. 217.

87 During 2002, S. 108.

88 Siehe dazu Natale 2011b, Natale 2013 und Natale 2016.

ler den Spiritismus durchaus als Inspirationsquelle für ihre eigenen Vorstellungen. Das Verhältnis zwischen beiden war allerdings keine Kooperation, sondern nahm die Form einer kompetitiven Aneignung vonseiten der Zauberkünstler an.

Figuren wie Adelaide Herrmann (1853–1932), die erfolgreichste Zauberkünstlerin um 1900, blieben eine Ausnahme.[89] Ihrerseits eine erfahrene Performerin, trat sie (auch solo) zunächst in der Show ihres Ehemanns Alexander Herrmann (Herrmann the Great) auf, die sie nach dessen plötzlichem Tod weiterführte. Zunächst versuchte Adelaide, die Vorstellung unverändert zu lassen und engagierte Alexanders Neffen Léon als dessen Nachfolger. Nach persönlichen Differenzen löste sie das Geschäftsverhältnis jedoch auf und begann eine eigene, sehr erfolgreiche Solokarriere.[90] Wie Adelaide Herrmann wirkten Ehefrauen von Zauberkünstlern häufig in deren Shows mit, als Managerinnen ebenso wie als Performerinnen. Olive »Dot« Robinson (1863–1934), William E. Robinsons Lebensgefährtin, galt als beste Zauberassistentin ihrer Zeit.[91] Wie Adelaide Herrmann versuchte sie, nach dem Tod ihres Partners in Anlehnung an dessen Show eine eigene zu lancieren, allerdings gelang es ihr nicht, eine eigenständige Karriere aufzubauen.[92] Georges Méliès' langjährige Bühnenpartnerin, Geliebte und spätere Ehefrau Jehanne d'Alcy (1865–1956) behielt ihre Rolle auch in seiner Filmproduktion bei. Im Unterschied zu ihr nahmen andere Frauen häufig nur bis zu einem gewissen Alter an den Vorstellungen ihrer Ehemänner teil und zogen sich später aus dem Unterhaltungsgeschäft zurück wie beispielsweise Beatrice Houdini.

Die heute stereotype Rolle von Zauberassistentinnen als leicht bekleidete, über die Bühne tänzelnde Showgirls festigte sich erst im 20. Jahrhundert. Vor dieser Zeit waren Co-Performende ebenso häufig männlich wie weiblich, so wurden beispielsweise einige der ikonischen Illusionen

89 Zu Zauberkünstlerinnen siehe Dawes, Amy 2007; Marshall 1984; N.N. 1905; Sanchez 2013; Steele 2000.

90 Zu Adelaide Herrmann siehe Henderson 2013; Herrmann 2012.

91 Siehe dazu Dexter 1955, S. 48; N.N. 1895c; Price 1985, S. 502. Die Bezeichnung »Assistentin« möchte ich fortan vermeiden, da sie häufig den Beitrag der Performerinnen herabsetzt. Die Inszenierung einer Hierarchie von Zauberer und Assistentin erweist sich als Element einer patriarchalen Struktur, die die Arbeit der Frau negiert.

92 Siehe dazu Steinmeyer 2005b, S. 412–415.

ursprünglich mit Männern aufgeführt: In Maskelynes berühmter Levitation schwebte keine in weiße, semitransparente Gewänder gehüllte junge Frau, sondern sein Geschäfts- und Bühnenpartner George Cooke (1843–1926).[93] Selbst in der berüchtigtsten aller misogynen Illusionen, der auf Deutsch sogenannten »Zersägten Jungfrau« (oder »Zersägten Dame«), zersägte Horace Goldin (1873–1939) in seiner ersten Fassung einen Jungen, bevor er ihn durch eine Frau ersetzte. Lässt sich das 1921 erfundene Zersägen einerseits als gewaltsame Wiederunterordnung der kürzlich wahlberechtigten Frau unter patriarchale Machtstrukturen interpretieren, so hängt dessen Gelingen andererseits primär von den Fähigkeiten ebendieser Frau ab, während der Zauberkünstler in dieser Illusion eine hauptsächlich dekorative Rolle einnimmt.[94] War die Frau als Objekt des Zersägens etabliert, dauerte es sehr lange, bis dieses Muster durchbrochen wurde – selbst Adelaide Herrmann zersägte eine Frau.[95] David Copperfield (*1956) drehte in den 1970er Jahren die Geschlechterrollen um und stieg selbst in die Kiste, um sich von einer Frau mit einer Kettensäge zerteilen zu lassen.[96] Das lässt sich allerdings durchaus als Verweigerung der Machtabgabe lesen, denn in seiner späteren Illusion »Death Saw« eliminierte Copperfield schließlich auch diese Frau, indem er die Säge automatisierte. Die französische Zauberkünstlerin Sophie Edelstein zersägt in ihrer Vorstellung nicht nur Männer, sie platziert sie konsequent in der stereotypischen Frauenrolle auf der Zauberbühne, indem sie sie als personifizierte, leichtbekleidete, tanzende Ablenkungsmanöver auftreten lässt. Einerseits eine interessante Umkehrung der Geschlechterverhältnisse, bleibt eine solche Form der Sexualisierung und Objektivierung unabhängig von der Geschlechteridentität der Betroffenen fragwürdig.

Sind Zauberkünstlerinnen im späten 19. Jahrhundert rar, so gestaltet sich die Suche nach nicht-weißen Zauberkünstlerinnen oder Zauber-

---

93 Die Besetzung des entsprechenden Zauberstücks, *The Enchanted Fakir*, ist nachzulesen in: Programm der Egyptian Hall; V&A Collections, Department of Theatre and Performance.

94 Siehe dazu ausführlich Rein 2016.

95 Vgl. N. N. 1921.

96 Das geschieht beispielsweise bei seinem Auftritt in der Fernsehsendung *The Magic of ABC* von 1977, wo die Sängerin und Schauspielerin Marie Osmond als Gast auftritt und Copperfield der Länge nach in zwei Teile sägt. Als die Kiste anschließend entfernt wird, steigt statt Copperfield ihr Bruder heraus.

künstlern noch schwieriger. Afroamerikanische Performer nahmen mitunter komödiantische Nebenrollen auf der Bühne ein, so beispielsweise »Boomsky« in Alexander (und später Léon) Herrmanns Show, der im Laufe der Jahre von verschiedenen Personen verkörpert wurde. In Anlehnung daran engagierte Howard Thurston den Afroamerikaner George Davis White (1887–1962) als Gehilfen auf wie hinter der Bühne.[97] Der erste in Amerika geborene erfolgreiche Zauberkünstler war, laut David Price, der im frühen 19. Jahrhundert aktive Richard Potter (1783–1835), Sohn einer afrikanischen Sklavin.[98] Die Karriere Black Hermans (1889–1934), des bekanntesten afroamerikanischen Zauberkünstlers des späten 19. Jahrhunderts, war von seiner Arbeit in Minstrel Shows gerahmt, in denen unter anderem rassistische Praktiken wie Blackfacing verbreitet waren.[99] Die Anlehnung seines Künstlernamens an Herrmann the Great, in dessen Show zudem der als Karikatur anmutende Boomsky auftrat, und den nach ihm mindestens zwei weitere afroamerikanische Zauberkünstler übernahmen, zeugt wiederum vom Primat weißer europäischer Zauberkünstler.

Exotismus und Orientalismus waren in jener Zeit in der Zauberkunst ebenso virulent wie in anderen Bereichen der Kultur. Der Einfluss insbesondere asiatischer Zaubertraditionen im Westen ging mit fragwürdigen Formen kultureller Aneignung einher. Dazu zählen beispielsweise John Nevil Maskelynes berühmte Tellerjonglage oder das bis heute ubiquitäre Ringspiel – Importe von chinesischen Schaustellenden, die im 19. Jahrhundert in Europa auftraten.[100] Einige asiatische Zauberkünstler waren in Westeuropa und den USA sehr erfolgreich, so beispielsweise der chinesische Performer Ching Ling Foo (1854–1922) oder der Japaner Ten Ichi (1852–1912), der im frühen 20. Jahrhundert zwei bis dahin unbekannte Illusionen in den USA einführte.[101] Unter dem Label »orientalisch« traten auch Performer wie Ramo Samee (?–1849) auf, ein indischer Schwertschlucker und Zauberkünstler, der ab 1815 in Europa aktiv war.[102] Ging be-

97 Zu Boomsky und White siehe Price 1985, S. 87; Thurston 1929, S. 112; Steinmeyer 2012, S. 94–96.

98 Zu Potter siehe Chireau 2007, S. 87; Price 1985, S. 52.

99 Zu Black Herman siehe Chireau 2007.

100 Vgl. During 2002, S. 104–106.

101 Zu Ten Ichi siehe Price 1985, S. 512–513.

102 Zu Ramo Samee siehe ebd., S. 494. Zu »orientalischen« Zauberkünstlern siehe Ay-

reits die homogenisierende Integration asiatischer Illusionen in westliche Vorstellungen zumeist mit einer aus kolonialer Sicht selbstverständlichen Haltung exotistischer Appropriation einher, galt dies in anderer, aber ähnlicher Weise auch, wenn sich Europäer oder US-Amerikaner als »orientalische« Zauberkünstler ausgaben. Der Engländer William Peppercorn trat als erster »japanischer« Zauberkünstler in England auf.[103] William E. Robinson nahm im Laufe seiner Karriere unter anderem die Rollen des Pseudoägypters Achmed Ben Ali und des Pseudoinders Nana Sahib an, bevor er als Pseudochinese Chung Ling Soo große Berühmtheit erlangte. Die von Robinson verkörperten Figuren repräsentierten dabei weniger die asiatische Zauberkunst als westliche exotistische Klischees. So beschreibt Christopher Stahl Chung Ling Soos öffentliche Selbstdarstellung als »a catalogue of early-twentieth-century England's fraught obsession with chinoiserie.«[104] Diese Aneignung war sehr erfolgreich – auf Soo folgte eine Reihe von Imitatoren, wie der pseudojapanische Zauberkünstler Okito, hinter dem sich der aus einer niederländischen Zaubererfamilie stammende Tobias Leendert Bamberg verbarg. Dessen Sohn David trat im 20. Jahrhundert als karikaturistisch-komödiantische Figur Fu Manchu in Filmen und auf der Bühne auf, überwiegend in Zentral- und Südamerika.[105]

Im Kern solcher exotistischen Rezeptions- und Imitationspraktiken liegt ein Hierarchiebewusstsein, das fremde Kulturen als unterlegen erachtet. During interpretiert die Schlagkraft von People of Colour imitierenden weißen Zauberkünstlern bei gleichzeitigem vergleichsweise geringem Erfolg tatsächlicher People of Colour im Westen als Ausdruck dessen, dass randständige Kulturen und Bevölkerungsgruppen selbst zu jener Zeit noch mit dem Glauben an Magie in Verbindung gebracht wurden.[106] Nicht-weiße Zauberkünstler liefen also einerseits Gefahr, mit dunklen Mächten assoziiert zu werden, andererseits wurde ihnen – als Repräsentierenden von als minderwertig wahrgenommenen Kulturen – mit zunehmender Respektabilität der Zauberkunst die Fähigkeit abgespro-

ling/Sharpe 1981; Goto-Jones 2016; Solomon 2008b.

103 Siehe Price 1985, S. 496–498.

104 Stahl 2008, S. 152.

105 Zu Fu Manchu siehe Price 1985, S. 523.

106 During 2002, S. 107–108. Zur Zuschreibung von Magiegläubigkeit an fremde Kulturen siehe auch Jones 2010.

chen, westliche Publika zu unterhalten. Europäische oder US-amerikanische Performende hingegen, schreibt Christopher Stahl in Anlehnung an During, konnten die Assoziationen solcher Minoritäten mit Magie ebenso für sich nutzen wie den Exotismus jener Zeit.[107] Chung Ling Soo beispielsweise stülpte einem hauptsächlich aus westlichen Illusionen bestehenden Repertoire eine Reihe exotistischer Stereotypen und Fantasien über.[108] Im Unterschied zu seiner Tätigkeit vor der Annahme der pseudochinesischen Bühnenfigur feierte er damit enorme Erfolge – seine exotistische Vorstellung befriedigte also ein Bedürfnis westlicher Publika. Diese Inszenierung reichte so weit, dass Soo einen Authentizitätsstreit mit Ching Ling Foo begann, einem tatsächlich chinesischen Zauberkünstler, den er ursprünglich kopiert hatte – und diesen gewann.[109] Stahl bezeichnet Soo deshalb als ein Simulakrum im Sinne Jean Baudrillards – eine Ersetzung des Realen durch Zeichen des Realen, die realer scheinen als das Reale selbst.[110]

Die koloniale Vorstellung der intellektuell und kulturell unterlegenen, magiegläubigen Nicht-Weißen findet sich bereits bei Robert-Houdin. Dessen programmatische Konzeptualisierung der modernen Zauberkunst als gehobene Unterhaltungsform visierte ausschließlich westliche Publika an. Robert-Houdins Auftritt im Auftrag von Napoleon III. in Algerien 1856 zeigt seine Bereitschaft, ein aus westlicher Sicht »primitives« Konzept von Magie im Dienst des Kolonialismus zu instrumentalisieren: Mithilfe seiner Zauberkunststücke, so das Narrativ Robert-Houdins, sollte er den von Marabouts, islamischer Religionsführer und -lehrer, angeführten Aufstand gegen die französische Kolonialmacht ersticken. Robert-Houdin, der für diesen diplomatischen Einsatz seinen Ruhestand unterbrach, will mithilfe seiner Zaubervorführungen demonstriert haben, dass Franzosen »ihnen in allem überlegen sind und daß es unter den Zauberern niemanden gibt, der sich mit den Franzosen vergleichen ließe.«[111] Seine Kunst steht hier stellvertretend für die Überlegenheit der westlichen Weltsicht gegenüber derjenigen der kolonisierten Bevölkerung ein. Ähnliche Missionen traten

107 Stahl 2008, S. 152–154.
108 Siehe dazu Steinmeyer 2005b, S. 211–220; 253.
109 Siehe dazu Stahl 2008, S. 156–159; Steinmeyer 2005b, S. 253–263.
110 Stahl 2008, S. 155. Zum Simulakrum siehe Baudrillard 1994, S. 2.
111 Robert-Houdin 1969, S. 291. Für eine ausführliche Beschreibung dieser Episode siehe ebd., S. 289–337.

auch andere Zauberkünstler an. Beispielsweise reiste Douglas Beaufort, der unter anderem in der Egyptian Hall arbeitete, 1892 im Auftrag des britischen Foreign Office nach Fez, um die Freundschaft des Sultans von Marokko zu sichern.[112] Als koloniale Strategien konstruieren diese Einsätze nicht nur eine Differenz zwischen Rationalismus und »Aberglauben«, sondern demonstrieren zugleich die Überlegenheit des Ersteren, der selbstverständlich aufseiten der Kolonialmacht verortet wurde. Nicht überraschend ist dabei, dass beispielsweise Robert-Houdins Selbstdarstellung keineswegs der Wahrnehmung des algerischen Publikums entsprach: »Robert-Houdin's act«, schreibt Graham Jones dazu, »was seen as a prodigiously amusing curiosity of knowledgeable performance – not terrifying sorcery as the magician's narration implies.«[113] Jones beobachtet eine kuriose Umkehrung des kolonialen Narrativs, denn während die Trope der magiegläubigen »Primitiven« im kolonialen Europa geläufig war, blühten in westlichen Kulturen okkultistische und esoterische Glaubenskonzepte auf. Zugleich traten unter anderem algerische Ritualmagier auf westlichen Bühnen in Paris oder in der Egyptian Hall in London auf, wo sie mühelos – sich der europäischen Tradition anpassend – die Rolle aufgeklärter Entertainer annahmen.[114] Auch hier erweist sich also die Grenze zwischen »Aufklärung« und »Aberglaube« als westliches Konstrukt, das unter anderem der Selbstlegitimierung durch Abgrenzung gegenüber einer als »primitiv« konnotierten Kultur diente.

Medieneffekte und Medienreflexion

Zauberkunst als Teil einer technisierten, illusionistischen Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts, die sie vor dem Primat des Kinos dominierte, pflegte nicht nur einen spezifischen Technikgebrauch, sondern reflektierte diesen auch. Das erfolgte zum einen in einer ab etwa 1850 zunehmenden Textproduktion – die Veröffentlichung einer Autobiogra-

112 Vgl. Maskelyne 1949, S. 13; Price 1985, S. 129.
113 Jones 2010, S. 77.
114 Siehe ebd., S. 89.

phie gehörte unter Zauberkünstlern spätestens seit Robert-Houdin zum guten Ton[115] – sowie zum anderen, und das ist eine der zentralen Thesen dieses Bandes, auf der Bühne selbst. Indem Bühnenzauberkunst ihren eigenen illusionistischen Status reflektierte, wurde sie zu einer Form des Illusionismus über Illusionismus.[116] Spätestens seit den Phantasmagoren um 1800 wiesen die Vorführenden illusionistischer Medienspektakel darauf hin, dass deren übernatürliche Agentur simuliert sei. Sie stellten damit den Effekt selbst in den Mittelpunkt und verbargen zugleich die ihn erzeugende Technik und Arbeit, von denen das Publikum dennoch wusste, dass sie existieren müssten. Die unter Einsatz von Medien wie Glas/Spiegel, Bühnenmaschinerie, Apparaten und mitunter konkreten technischen Kommunikationsmedien erzeugten Illusionen wurden also nicht nur als Illusionen präsentiert, sondern als Produkt einer unbekannten oder unsichtbaren Technik ausgestellt. Damit thematisierte Zauberkunst ihre eigene Artifizialität und Technizität, also den ihr zugrunde liegenden Konstruktivismus. Die performative Betonung dieses Paradoxes impliziert zwei zentrale medientheoretische Einsichten: nämlich, dass ein Medium am effektivsten ist, wenn die materielle Grundlage seines Effekts möglichst im Unsichtbaren verbleibt. In dieser Selbstreflexivität erweist sich Zauberkunst als eine Analytik medialer Effekte.

Zu bestimmen, was Medien sind, so Dieter Mersch, sei »chronisch prekär«.[117] Sie changierten mindestens »zwischen Materialien, physikalischen Eigenschaften, Technologien oder sozialen Funktionen«.[118] Georg Christoph Tholen versteht unter Medien »jede Art des Trägers, Boten oder Kanals, als vermittelndes Element zur Weitergabe und Verbreitung von Bedeutungen, Informationen und Botschaften«.[119] Abgeleitet vom lateinischen *medium* – »Mitte«, beziehungsweise dem griechischen μεταξύ (*metaxý*) – »dazwischen«, ist das Medium das Dritte zwischen Zweien. Ausgehend von der aisthetischen Medientheorie, die auf Aristoteles zurückgeht, erfordert »Wahrnehmung die Medialität eines anderen Elements,« schreibt Mersch, »das allerdings weder der Wahrnehmende noch der wahrgenom-

115 Zu Zaubererbiographien und deren Illusionismus siehe Rein 2017a.
116 Zu Illusionismus über Illusionismus siehe Neale 2008, S. 217–218.
117 Mersch 2006, S. 9.
118 Ebd., S. 11.
119 Tholen 2005, S, 150.

mene Gegenstand sein kann«.[120] Das bedinge die Paradoxie des Medialen, die eine Begriffsbestimmung erschwere, denn wir hätten »es von Anfang [sic] mit einem Hybridbegriff zu tun, der sich einer zureichenden Definition entzieht und zwischen Konstituens, Dispositiv und Unbestimmtheit oszilliert.«[121] Als Figuren des »Dazwischen« bringen Medien etwas in Erscheinung, stellen Bezüge her und konstruieren Bedeutungen, ohne allerdings selbst in Erscheinung zu treten. Sie sind *per definitionem* nicht die Botschaft selbst, verhalten sich dieser gegenüber aber auch nicht neutral, sondern prägen und bedingen sie in der Übertragung mit.

Darauf, dass Medien hinter ihren Inhalten zurücktreten, hat bereits Marshall McLuhan hingewiesen: Es sei »nur zu bezeichnend«, schreibt er im Zusammenhang mit seiner Betrachtung des elektrischen Lichts als »Medium ohne Botschaft«, »wie der ›Inhalt‹ jedes Mediums der Wesensart des Mediums gegenüber blind macht.«[122] Sybille Krämer nennt das den »blinden Fleck im Mediengebrauch«[123]:

> Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe um so besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich in Erinnerung. Die unverzerrte Botschaft hingegen macht das Medium nahezu unsichtbar.[124]

Mersch schreibt in diesem Sinne, Mediengebrauch sei von einer »*konstitutionellen Negativität*, einem *Entzug*«[125] geprägt. Da das Medium selbst als »Platzhalter der Übertragung« sich »der Vermittlung, der Transgression, Übertragung oder Transformation«[126] verweigere, bleibe seine eigene Medialität unsichtbar und undarstellbar. Dabei funktionierten Medien, sofern sie nicht in der Dysfunktion als für Verschleiß und Störungen

120 Mersch 2006, S. 19.
121 Ebd., S. 219.
122 McLuhan 1992, S. 18–19.
123 Krämer 1998, S. 74.
124 Ebd.
125 Mersch 2004, S. 79, Hervorhebung im Original.
126 Ebd., S. 79–80.

anfällige materielle Objekte erkennbar würden, »desto effektiver, je *unauffälliger* sie *als* Medien sind.«[127] Dieser Entzug der Wahrnehmung und Definition provozierte wiederum eine Faszination, die Medien dem Mysterium und der Magie annäherten.[128] Medien würden, so Mersch, »die Doppelfigur des Erscheinens im Verschwinden und eines Verschwindens im Erscheinen«[129] in sich bergen und wiesen einen »stupenden Bezug auf ein Rätsel oder ein Undarstellbares«[130] auf.

Ein Teil der Faszination für Zauberkunst lässt sich wohl mit einem ähnlichen Modell des Entzugs begründen, das mit der Nichtwahrnehmbarkeit der Methoden auf der Bühne und der darum kreisenden Geheimniskultur zusammenhängt: Ein Close-up-Kunststück ist dann meisterhaft, wenn selbst diejenigen, die wissen, wie es ausgeführt wird, die Handgriffe nicht ausmachen können. Großillusionen sind dann erfolgreich, wenn sie die für den Effekt notwendige menschliche und technische Arbeit zum Verschwinden bringen. Sei es eine Performerin, ein verborgener Gehilfe, eine Falltür oder Durchreiche, ein doppelter Boden, faltbare Objekte, die somit aus einem zu klein scheinenden Behälter herausgeholt werden können, oder ein heimlich überreichter Schlüssel – sie alle produzieren den Effekt, dürfen aber nicht selbst in Erscheinung treten. Indem Zauberkünstler_innen die für den Effekt verantwortliche Person, Geste oder das entsprechende Requisit beziehungsweise einen Teil dessen zum Verschwinden bringen, führen sie eine Operation aus, die etwa ein Jahrhundert später in der Medienwissenschaft theoretisiert wurde. Zauberkunst präsentiert »Medieneffekte« nicht nur, sondern stellt sie als solche aus. Wie im Laufe dieser Untersuchung wiederholt deutlich werden wird, macht sie die verantwortlichen Techniken nicht nur unsichtbar, sondern hebt diesen Umstand besonders hervor. Sie veranschaulicht so die Wirkweise von Medialität und leistet eine implizite Theoretisierung der Medien, die sich im Kern um deren Negativität dreht. Zauberkunststücke und Medien basieren also auf der gleichen epistemischen Struktur.

127 Ebd., S. 80, Hervorhebung im Original.
128 Ebd., S. 80–81.
129 Mersch 2006, S. 20.
130 Ebd., S. 21.

Die Zauberbühne als Dispositiv – Untersuchungsgegenstand und -zeitraum

Die Zauberbühne ist ein Dispositiv, das immer in Wechselwirkung mit weiteren Dispositiven steht und in dem diverse kulturhistorische Topoi anschaulich werden. Insofern sie über sich selbst hinausweist und Erkenntnisse nicht nur über die Zauberkunst vermittelt, sondern auch über Kultur, Medien, Technik und Wissensgeschichte, wird sie als Prisma verstehbar, durch welches sich das späte 19. Jahrhundert wahrnehmen lässt. Das geschieht einerseits retrospektiv historiographisch, andererseits kommt ihr diese Bedeutung bereits während ihrer Hochphase zu, da sie ihren Zeitgenossinnen und Zeitgenossen einen Spiegel vorhielt, der Elemente ihrer eigenen, turbulenten Zeit – materielle Kultur, Aufklärung, Romantik, Technik, Medien, Wissenschaft, Unterhaltungskultur, Physiologie, Psychoanalyse, Ethnologie, Exotismus, Spiritismus, Geschlechter- sowie Mensch-Tier-Verhältnisse usw. – bündelte, transformierte und zurückwarf. Als kulturelle Agentin prägte Zauberkunst die Kultur der Moderne, schreibt During, indem sie Begriffe und Inhalte für ihr Selbstverständnis zur Verfügung stellte.[131] Die vorliegende Geschichte der Zauberkunst fokussiert auf Illusionen statt diese, wie es häufig in der (Amateur-)Zaubergeschichtsschreibung geschieht, anhand der biographischen Werdegänge einzelner Zauberkünstler_innen zu strukturieren. Zwar lassen sich Illusionen selbstredend nicht von den Personen trennen, die sie entwickeln, konstruieren und inszenieren, allerdings stehen diese hier nicht als ein die Untersuchung leitendes Element im Mittelpunkt. Stattdessen steht im Zentrum jedes Kapitels jeweils eine Großillusion, wobei gegebenenfalls Variationen dieser Illusionsformate hinzukommen. In der Summe zeichnen sie einerseits schlaglichtartig eine Geschichte der Zauberkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und fungieren andererseits als Linse, die den Blick auf einen breiten kultur- und medienhistorischen Kontext freigibt.

Zaubergeschichtsschreibende haben eine Blütezeit der Bühnenzauberkunst um 1900 identifiziert, die sie häufig als ihr »Goldenes Zeitalter« bezeichnen. Dessen Daten schwanken von Autorin zu Autor. Dieser

131 During 2002, S. 1.

Band orientiert sich an der Periodisierung Jim Steinmeyers, der die Zeit zwischen der Eröffnung des Théâtre Robert-Houdin 1845 und dem Tod Howard Thurstons 1936 als »Golden Age of Magic« fasst.[132] Zauberkünstler und -historiker David Price schließt zusätzlich die Schaffensperiode John Henry Andersons ab 1837 ein.[133] Andere Autoren wie beispielsweise Mike Caveney oder Edwin Dawes gehen von einem kürzeren »Goldenen Zeitalter« aus, das im späten 19. Jahrhundert beginnt,[134] und zwar mit den Karrieren Alexander Herrmanns (1844–1896) und Harry Kellars (1849–1922), dem ersten in den USA geborenen Zauberkünstler, der internationale Berühmtheit erlangte. Da diese beiden vor allem in den USA prägend waren, erweist sich diese Perspektive als nordamerikazentrisch. Dem starken Bezug beider auf die europäische Zauberkunst trägt sie nicht Rechnung: Herrmann, der in Paris geborene Sohn eines deutschen Salonzauberers rühmte sich damit, zwischen 1871 und 1873 eintausend Mal infolge in Maskelyne und Cookes Zaubervorführung in London aufgetreten zu sein, bevor er seine Show mit großem Erfolg nach Amerika brachte.[135] Auch für Kellar war Maskelynes Zaubertheater die zentrale Inspirationsquelle, die er fast jeden Sommer aufsuchte. Kellar engagierte Zauberkünstler und Assistenten aus Maskelynes Ensemble, kopierte dessen Werbeslogans und unternahm mehrfach den Versuch, in den USA ein Zaubertheater namens Egyptian Hall zu eröffnen. Wie Kellar und Herrmann suchte auch William E. Robinson regelmäßig Inspiration in Europa. Bevor er zu einem der gefragtesten Zaubermechaniker des späten 19. Jahrhunderts wurde, arbeitete er für Amerikas ältestes Zaubergeschäft, Martinka & Co. in der New Yorker 6th Avenue. Hier stellten die Brüder Francis (Frank) und Antonio Martinka, die bereits zwölf Jahre lang ein Zaubergeschäft in ihrer deutschen Heimatstadt Essen geführt hatten, ab 1875 Zauberapparate und -requisiten her.[136] Ihre Produktion basierte auf

132 Steinmeyer 2005a.

133 Price 1985, S. 59.

134 Caveney 2009c; Dawes, Edwin 2007, S. 109.

135 Ein Plakat, das seinen Auftritt in der Egyptian Hall 1872 bewirbt, findet sich in den London Metropolitan Archives; Ephemera from the Egyptian Hall, S. 57.

136 Siehe Steinmeyer 2005b, S. 82. Das Geschäft befindet sich heute in Midland Park, New Jersey. In jüngster Zeit zählten David Copperfield, Woody Allen und Penn & Teller zu den Kunden.

regelmäßigen Reisen nach Europa, wo sie Innovationen suchten, kopierten oder erwarben.[137] So besuchte Robinson während seiner Anstellung hier beispielsweise die Werkstatt Carl Willmanns, der in Hamburg mechanische Vorrichtungen und Metallarbeiten für Illusionisten herstellte.[138]

Aus dieser transatlantischen Einflussnahme ergibt sich der geographische Fokus der vorliegenden Untersuchung auf Paris, London und New York City: Beginnt die hier ausgewählte Vorgeschichte der Bühnenzauberkunst mit der Phantasmagorie Robertsons und ihr »Goldenes Zeitalter« mit der Eröffnung des Théâtre Robert-Houdin in Paris, so verlagerte sich deren geographisches Zentrum ab den 1870er Jahren nach England, als die Egyptian Hall zum primären Anlaufpunkt für westeuropäische und US-amerikanische Zauberkünstler_innen wurde.[139] John Nevil Maskelyne und George Alfred Cooke mieteten, nachdem sie acht Jahre lang gemeinsam als Illusionisten aufgetreten waren,[140] Räume in der Egyptian Hall im Picadilly, wo ab 1825 Panoramen und Unterhaltungsshows präsentiert wurden. Unter anderem waren hier 1829 die Siamesischen Zwillinge Chang und Eng Bunker zu sehen, 1844 P. T. Barnums »General Tom Thumb« und 1845 der weltgrößte Elektromagnet.[141] 1873 eröffneten Maskelyne und Cooke hier »England's Home of Mystery«, das erste dauerhafte Zaubertheater Londons, nach dem Vorbild des Théâtre Robert-Houdin. Als Music Hall präsentierte die Egyptian Hall abendfüllende Nummernrevues, in denen neben Zauberkunst auch Akrobatik, Jonglage, Tanz, Musik, Comedy oder Gesang vertreten waren. Wie im Théâtre Robert-Houdin nahmen mechanische Illusionen und (Pseudo-)Automaten eine zentrale Rolle ein. Die von Robert-Houdin eingeführten Narrationen erweiterten Maskelyne und Cooke zu Sketchen oder kurzen Theaterstücken, indem sie mehrere Illusionen durch eine zumeist fantastische

137 Siehe dazu Steinmeyer ebd., S. 69. Zu Martinka & Co siehe auch ebd., S. 40–43.

138 Siehe ebd., S. 69.

139 Damit sei nicht gesagt, das Théâtre Robert-Houdin sei mit der zunehmenden Bedeutung Londons in Vergessenheit geraten. Es bestand bis in die 1910er Jahre und erlebte ab 1888 eine zweite Blütezeit unter seinem letzten Direktor Georges Méliès (siehe dazu den Exkurs zum frühen Film).

140 Zu Maskelyne und Cooke vor der Eröffnung der Egyptian Hall siehe Jenness 1967, S. 27; Steinmeyer 2005, S. 94–98.

141 Siehe North 2008, S. 28; siehe Plakat *General Tom Thumb at the Egyptian Hall, Piccadilly*. Zur Egyptian Hall in den 1820ern siehe Altick 1978, S. 235–252.

und humoristische Erzählung miteinander verbanden und sie durch andere Darbietungen rahmten.[142]

Das der Egyptian Hall zugrunde liegende Konzept, das Georges Méliès, Direktor des Théâtre Robert-Houdin ab 1888, nach Paris rückimportierte, war also selbst von Robert-Houdins Zaubertheater inspiriert. Selbstverständlich griff auch Robert-Houdin die Arbeit diverser Vorgänger (wie zum Beispiel John Henry Anderson) auf, schaffte es jedoch, sich nicht zuletzt dank seiner geschickten Selbstvermarktung als Modernisierer der Zauberkunst zu etablieren, sodass seine Schaffensperiode eine historiographische Zäsur darstellt. Das hängt nicht zuletzt mit dem internationalen Einfluss der Egyptian Hall zusammen, deren Vorstellungen von denen Robert-Houdins beeinflusst waren. Harry Kellar besuchte Maskelynes Zaubertheater ab 1875 fast jährlich und exportierte dessen Showmodell in die USA und auf seinen Touren weltweit. Damit sowie mit der Übersiedlung Alexander Herrmanns in die USA erlebte die tourende Zaubershow ab den 1880er Jahren hier einen Aufschwung. In jedem Fall sind Konstrukte wie »Goldene Zeitalter« und deren Anfangs- und Enddaten mit Vorsicht zu genießen, da sie realhistorische, fließende Prozesse abstrahieren und retrospektiv modifizieren. Eine solche Periodisierung erleichtert allerdings die Verständigung über eine mehr oder minder konkrete Zeitspanne, in der spezifische performative und paratextuelle Formen und Ästhetiken dominierten.

Inhalt und Gliederung

Der Hauptteil dieses Bandes untersucht Großillusionen hauptsächlich aus dem späten 19. Jahrhundert zwischen 1862–1913, deren Variationen bis heute vorgeführt werden. Im Sinne der Untersuchung der Bühnenzauberkunst vor dem Hintergrund der Kultur-, Wissens- und Mediengeschichte ergeben sich die hier vorgenommenen Kontextualisierungen aus den jeweiligen Illusionen selbst. Die analysierten Illusionen wiederum

142 Zum magischen Sketch siehe Devant 1931, S. 67. Einige Sketche beschreibt er hier, z. B. auf S. 80–84, außerdem finden sich einige Textbücher im Anhang; S. 228–280.

repräsentieren einerseits die bekanntesten ihrer Zeit, andererseits paradigmatische Neuerungen, die in diesem Zeitraum erstmalig auf der Zauberbühne auftraten. Vorangestellt ist ein Kapitel zur Phantasmagorie um 1800. Diese nimmt insofern eine Vorläuferrolle der Zauberkunst ein, als sie als technische Präsentation von etwas scheinbar Übernatürlichem in einem Vorführzusammenhang stattfand, in dem das Übernatürliche als Erklärungsmöglichkeit negiert wurde. Daran offenbart sich ein Paradox, das auch für die Zauberkunst zentral ist und das den Illusionismus als Balanceakt zwischen einer bestehenden Illusion und einem ihr entgegenstehenden Wissen entlarvt. Der zweite Teil dieses Kapitels verbindet die Phantasmagorie mit Jules Vernes Roman *Das Karpathenschloss*. Phantasmagorie wie auch der Verne'sche Roman verwischen die Grenze zwischen Rationalität und Glauben, indem sie technische Medien als eine Art Kippmechanismus dazwischen setzen – entsprechend der doppelten Bedeutung des Wortes »Medium« bergen diese dabei gleichermaßen das Potenzial zur Geisterbeschwörung wie dasjenige zur Objektivierung.

Stammen diese Geräte im *Karpathenschloss* aus der Werkstatt eines Mad Scientist, so zeigt sich im zweiten Kapitel die Verknüpfung von populärer Wissenschaft und Zauberkunst am Ursprung von »Pepper's Ghost«, der an einer populärwissenschaftlichen Bildungseinrichtung entstand, der Londoner Royal Polytechnic Institution. Als paradigmatische Spiegelillusion war sie ein zentraler Impulsgeber und regte nicht nur weitere Bühnenillusionen an, sondern auch eine Reihe von Effekten in Spiritismus, Photographie, Theater und Film. Des Weiteren zeigt dieses Kapitel, dass Glas- und Spiegelillusionen zeitgleich mit der industriellen Glasherstellung auftraten – und damit auch mit dem Einzug von Glas in die moderne Architektur. Glas und Spiegel stellen sich zudem als perfekte illusionistische Trägermedien heraus, da sie – im Idealfall – selbst verschwinden, während sie etwas anderes erscheinen lassen.

Das dritte Kapitel bringt die »Die Verschwindende Dame« in Zusammenhang mit dem Phänomen der Enträumlichung. Der Name dieser Illusion ist insofern irreführend, als sie eigentlich kein Verschwinden, sondern eine Teleportation inszeniert, denn die Verschwundene taucht an einer anderen Stelle im Saal wieder auf. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter anderem durch die Eisenbahn bedingte Beschleunigung des Transports wurde, wie Wolfgang Schivelbusch gezeigt

hat, häufig nicht als solche artikuliert, sondern als Schrumpfung von Entfernungen. Eine Veränderung der Raum-Zeit-Wahrnehmung äußerte sich auch in der Reform des Postwesens und in der Topologie, die sich als Zweig der Geometrie herausbildete und die metrische Distanzen zugunsten von Lagebeziehungen vernachlässigte. Die neuen Erfahrungsweisen, die dadurch entstanden, kamen in unterschiedlichen Kontexten zum Ausdruck – in Literatur, Kunst, Geometrie und eben auch auf der Zauberbühne, wo sie in Form einer Illusion als performative Theoretisierung reflektiert wurde. Das oft im Zusammenhang mit der Eisenbahn artikulierte Erlebnis der Reise durch Transitorte ohne sinnliche Wahrnehmung der durchquerten Distanz war eine Zauberkünstler_innen um 1900 vertraute Erfahrung. Die meisten, insbesondere in den USA, tourten die längste Zeit des Jahres und kehrten nur für den Sommer an einen festen Wohnsitz zurück. Alexander Herrmann reiste dabei in einem privaten Eisenbahnwagen.[143] Harry Kellar war zwischen 1879 bis 1884 kontinuierlich auf zwei Welttourneen unterwegs – mit Dampfschiffen und Eisenbahnen. Vor diesem Hintergrund wird im dritten Kapitel das Aufkommen und die Popularität von Teleportationsillusionen im späten 19. Jahrhundert interpretiert, in denen Performende innerhalb kürzester Zeit von A nach B zu gelangen schienen, ohne die Strecke dazwischen zu passieren.

Wiederholt zeigt sich, dass Zauberkünstler sich neuester Techniken, Materialien und Mechanismen bedienten. Sie wurden deshalb zu Mechanikern, Elektrotechnikern sowie Funk- und Filmpionieren. Ein Exkurs widmet sich deshalb dem frühen Film, dessen Effektrepertoire Zauberkünstler als Filmpioniere in Fortsetzung des Bühnenillusionismus ausschöpften. Er legt dar, wie Rezeptionsweisen des Kinos auf der Zauberbühne vorbereitet wurden und wie Zauberkünstler_innen zur Verbreitung des frühen Films beitrugen, indem sie ihn in ihre Vorstellungen integrierten – ganz selbstverständlich, als eine weitere illusionistische Technik neben anderen. Beispielhaft gerät hier das Schaffen Georges Méliès' (1861–1938) in den Fokus, dessen typische filmische Ästhetik und Dramaturgie, wie sich in dieser Untersuchung zeigen wird, als Importe aus seinem Zaubertheater zu begreifen sind. Méliès leitete dasselbe über

143 Vgl. Price 1985, S. 85. In diesem privaten Wagen verstarb Herrmann während einer Tour 1896 (ebd., S. 86).

einen Zeitraum von etwa 25 Jahren, womit sein Engagement auf diesem Feld länger andauerte als seine Karriere als Filmproduzent und -regisseur.

Das vierte Kapitel widmet sich der Levitation, die, wie das Verschwinden, die Physikalität des menschlichen Körpers aufheben zu wollen scheint. An diesem Beispiel zeigt sich zum einen die Wechselwirkung zwischen Zauberkunst und Spiritismus: Positionierten sich Zauberkünstler_innen einerseits öffentlich als Aufklärer, die die Tricks der als betrügerisch inszenierten Spiritist_innen aufdeckten, so nahmen sie zugleich ausgiebig Illusionen aus Séancen in ihre Repertoires auf – wie die Levitation des Mediums Daniel Dunglas Home, die unmittelbar John Nevil Maskelynes Schwebeillusionen inspirierte. An dieser ikonischen Großillusion offenbart sich also direkt der Einfluss spiritistischer Praktiken auf die Zauberkunst. Zum anderen verdeutlicht die Levitation besonders die der Zauberkunst inhärente Medienreflexivität: Den Eindruck von Schwerelosigkeit erzeugt hier eine umfangreiche, komplexe Stahlmaschinerie – und zwar nur dann, wenn sie für das Publikum unsichtbar ist. Dem zugrunde liegt die Erkenntnis, dass Medien nur dann effektiv sind, wenn sie nicht selbst in Erscheinung treten. Des Weiteren operiert auch diese Illusion am Puls der Zeit: War die Industrialisierung der Glasherstellung die Bedingung der Möglichkeit von Spiegelillusionen, so setzte die Levitation die Stahlindustrie und die Entwicklung der Personenfahrstuhltechnik voraus. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren erstmalig schwebende Menschen auf einer Bühne zu sehen, die sich scheinbar ohne Stütze rauf und runter bewegten, als sei die Schwerkraft ausgesetzt. Dabei imitierte die Levitation nicht etwa den Vogelflug, sondern die Bewegung eines Fahrstuhls. Schwebeillusionen entstanden, wie im Rahmen dieser Untersuchung ausgeführt wird, parallel mit dem modernen Personenaufzug, einer technischen Möglichkeitsbedingung von Hochhäusern. Auch hier trat also auf verschiedenen kulturellen Feldern ein neues Phänomen auf, das Wechselwirkungen zwischen ebendiesen stiftete – zum Beispiel, wenn der US-amerikanische Zauberer Harry Kellar die Bühnenmaschinerie für seine Levitation von den Pionieren der Fahrstuhltechnik konstruieren ließ, der Otis Elevator Company.

Neueste Technik verwendeten auch einige der in Kapitel fünf untersuchten Mentalillusionen, die den versteckten Einsatz konkreter Kommunikationsmedien auf der Bühne offenbaren, deren Effekte hier

losgelöst von den materiellen Apparaten präsentiert wurden. Hier leisteten technische Medien im Verborgenen die »magische Arbeit«, wenn Gedanken zunächst mithilfe von Schall-, dann elektromagnetischen und später Radiowellen übertragen wurden. An diesen Beispielen zeigt sich, wie jeweils neueste Techniken in die Illusion integriert wurden, die im kulturellen Imaginären zusätzlich mit magischem Potenzial aufgeladen waren: Inspirierte die Telegraphie diskursive Konstruktionen spiritistischer Kommunikationspraktiken, so wurden die körperlosen Stimmen im Telefon mit akustischen Halluzinationen in Zusammenhang gebracht und Radiowellen mit Telepathie. Auf der Zauberbühne waren es ebendiese Techniken, die »Gedankenübertragung« ermöglichten. Während Telegraphie, Telefonie oder Drahtlosübertragung mit Geisterstimmen, Schizophrenie oder Telepathie assoziiert wurden, bedienten sich Zauberkünstlerinnen und -künstler dieser Apparate, um Gedankenübertragung auf der Bühne zu simulieren. An diesem Beispiel zeigt sich deshalb besonders die Position der Zauberkunst am Kreuzungspunkt von Magie, Illusionismus, Spiritismus, Okkultismus, Wissenschaft und Technik.

Um diesen Konnex dreht sich auch Christopher Nolans Film *The Prestige*, dem sich abschließend ein zweiter Exkurs widmet. Sowohl im Spielfilm als auch in dessen gleichnamiger Romanvorlage von Christopher Priest verschmelzen historische Motive und Figuren mit Elementen der Science-Fiction und erzeugen eine Unschlüssigkeit, wie sie auch in der Zauberkunst auftrat, ein Schwanken zwischen Rationalismus und Magieglauben, zwischen Historizität und Fiktion.

Die hier analysierten Illusionen artikulieren performativ die von Mersch als Negativität der Medien adressierte theoretische Figur, nach der diese Effekte losgelöst von ihren Ursachen präsentieren und Letztere unsichtbar machen: In der Phantasmagorie verschwindet die projektionsapparative Anordnung in der Dunkelheit und/oder hinter der Leinwand; in Spiegelillusionen sind Glasplatten und Spiegel als Trägermedien selbst ebenso unsichtbar wie das Objekt, das sie reflektieren; in der »Verschwindenden Dame« werden die Trickvorrichtungen nicht nur verborgen, ihre scheinbare Abwesenheit wird sogar demonstriert; in Maskelynes Levitation wird die tonnenschwere, raumfassende Maschinerie, die den Eindruck von Schwerelosigkeit erzeugt, bei voller Ausleuchtung auf der Bühne unsichtbar gemacht und in den in diesem Band untersuchten

Mentalillusionen sind es konkrete Medientechniken, die im Verborgenen »Gedanken übertragen«.

Quellen, Literatur und Archive

Ein erstes Problem, vor dem diese Untersuchung stand, war die Erschließung des Gegenstands an sich. Bereits um eine Vorstellung davon zu bekommen, was auf den Zauberbühnen jener Zeit passierte, war eine umfassende Recherche nötig, die bei der Aneignung des entsprechenden Vokabulars begann. Dabei erwiesen sich Autobiographien von Zauberkünstlern als ebenfalls illusionistisch;[144] journalistische Texte für Rekonstruktionen der Illusionen als zu knapp und zu oberflächlich; Patentschriften, zumindest aus dieser Zeit, als nicht vorhanden oder auch voller Täuschungsmanöver. Als grundlegendes Problem stellte sich in Hinblick auf Letztere die darin erfolgende Bereitstellung einer exakten Anleitung samt Bauplan für die Illusion heraus. Beispielsweise patentierte Will B. Woods 1889 Apparaturen für seine Schwebeillusion »Edna« in den USA. Sein Kollege Carl Hertz kopierte die Illusion daraufhin nicht nur, er patentierte sie sogar unter Verwendung von Zeichnungen und Texten, die er Woods Patentschrift entnommen hatte, unter seinem bürgerlichen Namen Louis Morgenstein in Großbritannien.[145] Deshalb sahen viele Zauberkünstler entweder gänzlich von Patenten ab oder hielten darin Beschreibungen fest, die falsch oder zu ungenau waren, um die beschriebene Apparatur zu rekonstruieren – eine Praktik, die den Illusionismus jenseits der Bühne fortschrieb. So beantragte John Nevil Maskelyne, der für die meisten seiner Illusionen auf Patentschutz verzichtete, 1875 gemeinsam mit John A. Clarke ein britisches Patent für seinen Whist spielenden Pseudoautomaten »Psycho« (→ Abb. 1), in dem eine fiktive Funktionsweise verzeichnet war.[146] In einem Interview merkte er an, dass auch Zauberbücher vor Prof. Hoffmanns wegweisender Veröffentlichung

144 Siehe dazu Rein 2017a.
145 Siehe dazu Booth 1980, S. 108; Teale 1929, S. 529.
146 Siehe dazu Gaughan/Steinmeyer 1987, S. 25.

Modern Magic (1876) so verfuhren: »They either explained nothing worth knowing or gave false explanations.«[147] Als Alternative ließ Harry Houdini (1874–1926) seine »Water Torture Cell« und »Walking Through a Brick Wall« als Theaterstücke urheberrechtlich schützen. Erstere wurde zu diesem Zweck als Einakter namens *Houdini Upside Down* einmal vor einem Einmannpublikum in Southampton aufgeführt.[148]

Ihrer eigenen publizistischen Tätigkeit zum Trotz halten Zauberkünstler nach wie vor an der Geheimhaltung ihrer Methoden fest. Das geschieht nicht nur jenseits der Bühne, wenn beispielsweise die Mitgliedschaft in einer Zauberervereinigung daran geknüpft ist, keine Methoden an Fachfremde zu verraten. Wie diese Untersuchung zeigt, basiert Zauberkunst auch als Vorführung darauf, dass die illusionistischen Methoden auf der Bühne zum Verschwinden gebracht werden. Für die Kulturgeschichtsschreibung bedeutet das zum einen, dass der Zugang zu den sensiblen Informationen sich mitunter schwierig gestaltet. Ein umfassender, systematischer Korpus an Zauberliteratur aus Zaubererhand entsteht erst mit Auftreten von Vereinigungen – den ersten Zauberverein gründete 1899 Carl Willmann in Hamburg – und deren Zeitschriftengründungen in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts. Die Besprechungen von Vorführungen in Fach- und Vereinszeitschriften, deren älteste, *Mahatma*, ab 1895 in den USA erschien, haben sich als fruchtbar erwiesen, sind allerdings häufig nicht einfach zugänglich, da sie oft nur unter Vereinsmitgliedern kursierten. Im Verlauf von fünf Forschungsaufenthalten wurden für diese Untersuchung deshalb die Bibliotheken von Zauberervereinigungen in London, Berlin und Paris konsultiert, außerdem die Bibliothèque Nationale de France, die Archive der Cinémathèque française sowie des Musée des Arts et Métiers, die Akten des London County Council, der damals für Theater und Music Halls verantwortlich war, die Harry Price Collection of Magical Literature, die Theatersammlung des Victoria & Albert Museum, der Bestand der New York Public Library sowie des Conjuring Arts Research Center, einer privaten Zaubersammlung in Manhattan, und der Library of Congress, wo ein Teil des Nachlasses Harry Houdinis liegt.

147 Lewis 1895, S. 74.
148 Siehe dazu Silverman 1996, S. 164, 193.

Zum anderen muss die epistemologische Negativität der Zauberkunst in eine positive Geschichtsschreibung verwandelt werden. Dabei kann die Aufdeckung illusionistischer Bühnentechniken allein nicht das Ziel der Untersuchung sein. Zum einen hätte kein Zauberverein mich in seine Bibliothek gelassen, wäre das mein Vorhaben gewesen, zum anderen ist das in einer Fülle an ebenda vorhandener Literatur bereits geschehen. Die überwältigende Masse der Veröffentlichungen zur Geschichte der Zauberkunst stammt aus der Feder von Zauberkünstlern oder Sammlern wie David Price, Sidney W. Clarke, Milbourne Christopher, Mike Caveney, Henry R. Evans oder Edwin A. Dawes oder Zaubermechanikern und -ingenieuren wie Jim Steinmeyer. Solche Historiographien verfolgen zumeist ein anderes Interesse als das einer kultur- oder medienwissenschaftlichen Analyse. Sie erweisen sich, in den Worten Michael Mangans, als Protohistoriker, »antiquarians, in that eighteenth-century sense of collectors of books and artefacts from the past.«[149] Solche Autor_innen leisten wertvolle historische Grundlagenarbeit, in die stupende Kenntnisse der Kunst und ihrer Geschichte, das *savoir-faire* von Bühnenillusionisten und Illusionsdesignerinnen oder der Ehrgeiz passionierter Sammler einfließen. Zaubergeschichten liegen also durchaus vor, eine Leerstelle schien es mir dort zu geben, wo es um deren Verknüpfung mit kultur-, wissens- und medienhistorischen Aspekten geht.

Zu den wissenschaftlichen Publikationen, die sich mit Illusionen beschäftigen, gehören beispielsweise Ernst H. Gombrichs kunsttheoretisches Standardwerk *Art and Illusion* (1960) oder Astrid Deuber-Mankowskys philosophiehistorische Untersuchung *Praktiken der Illusion* (2007). Wenige akademische Arbeiten widmen sich speziell der Zauberkunst um 1900. Im deutschsprachigen Raum sind insbesondere zwei von Brigitte Felderer herausgegebene Sammelbände – bei beiden handelt es sich um Ausstellungskataloge – hervorzuheben: *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst* (gemeinsam mit Ernst Strouhal, 2007) sowie – etwas spezieller: – *Zauberkünste in Linz und der Welt* (2009). Ein kursorischer Reclam-Band von Jürgen August Alt von 1995 ist eher als Sachbuch, denn als wissenschaftliche Publikation zu klassifizieren. Im englischsprachigen Raum ist die akademische Literatur deutlich umfang-

149 Mangan 2007, S. xvii.

reicher. Hier liegen einige Dissertationen zur Zauberkunst im hier untersuchten Zeitraum vor: An der New York University entstanden Susan McCoskers *Representative Performances of Stage Magic 1650–1900* (1982) sowie Fred Siegels *The Vaudeville Conjuring Act* (1993) und an der University of Essex William Houstouns *Professor Hoffmann's Modern Magic. The Rise of Victorian Conjuring* (2014). Als akademische Publikationen, die eine relevante kulturwissenschaftliche Kontextualisierung des Gegenstands vornehmen, sind zu nennen: die Arbeiten Peter Lamonts sowie Graham M. Jones', außerdem James W. Cooks *The Arts of Deception* (2001), das sich verschiedenen Illusionen im 19. Jahrhundert widmet, oder Simon Durings *Modern Enchantments* (2002), das Zauberkunst zwischen dem 16. und dem ausgehenden 19. Jahrhundert untersucht. Neben psychologischen Monographien wie Lamonts und Richard Wisemans *Magic in Theory* (2008) liegt mit Eugene Burgers und Robert Neales *Meaning and Magic* (1995) eine populärphilosophische und mit Michael Mangans *Performing Dark Arts* (2007) auch eine kulturhistorische Untersuchung vor.

Einige filmwissenschaftliche Arbeiten nähern sich der Zauberkunst des späten 19. Jahrhunderts von einer anderen fachlichen Perspektive her: Matthew Solomons *Disappearing Tricks* (2010) schreibt eine Geschichte von Robert-Houdins Zaubertheater zum frühen Film, insbesondere anhand der filmschöpferischen Tätigkeit zweier berühmter Zauberkünstler ihrer Zeit: Georges Méliès und Harry Houdini; Dan Norths *Performing Illusions* sieht in filmischen Spezialeffekten eine Fortführung von Zauberkunststücken und deren Rezeptionsmodus und mehrere Aufsätze Tom Gunnings behandeln die Zauberkunst des späten 19. Jahrhunderts. Auch im Bereich der Gender Studies sind vereinzelt Untersuchungen zur Zauberkunst entstanden, so beispielsweise Karen Redrobe Beckmans Monographie *Vanishing Women*, die unter anderem ein Kapitel zur Bühnenillusion »Vanishing Lady« enthält. In der US-amerikanischen Zeitschrift *Early Popular Visual Culture* sind seit 2003 einige Aufsätzen zur Zauberkunst im »Goldenen Zeitalter« erschienen, besonders hervorzuheben ist die Ausgabe 5/2 vom Juli 2007 mit dem Schwerpunkt »Magic and Illusion« sowie die 2018 von Matthew Solomon und Joe Culpepper herausgegebene Sonderausgabe »The Golden Age of Stage Conjuring, 1880–1930«. Auf die Nennung weiterer relevanter Werke sei an dieser Stelle mit Verweis auf das Literaturverzeichnis verzichtet. Festzuhalten bleibt, dass bislang kei-

ne ausführliche kultur- und medienwissenschaftliche Untersuchung zur Zauberkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorliegt – eine Lücke, zu deren Schließung dieser Band beitragen möchte.

»Trick« und »Wahrheit«

Die historische Vorlage für den »very bad wizard«[150] in Baums *The Wonderful Wizard of Oz* scheint Harry Kellar abgegeben zu haben, der zur Entstehungszeit des Buches erfolgreichste Zauberkünstler der USA.[151] Eine Ähnlichkeit zwischen Kellar, dem der Autor wohl in Los Angeles begegnet ist, und dem Zauberer von Oz in den von William Wallace Denslow für die Erstausgabe angefertigten Illustrationen lässt sich nicht von der Hand weisen. Berühmt für sein aufbrausendes Temperament, war Kellar, gemessen an Handfertigkeit und Originalität, allem Anschein nach kein herausragender Zauberkünstler. Seine fleischigen Finger sollen die Ausführung von Close-up-Illusionen erschwert haben – Abhilfe schufen eigens angefertigte pinzettenartige, in der Farbe von Haut gehaltene Einsätze zum präzisen Greifen von Karten und Münzen.[152] Kellars Erfolg, diesem Umstand zum Trotz, spricht für seine herausragenden Fähigkeiten als Entertainer und Geschäftsmann. Seine Plakate gehören zu den am häufigsten kopierten der Branche und seine spontanen, humoristischen Zaubereinlagen in der Öffentlichkeit sind berühmt.[153] Neben einem Talent für Marketing und Publicity hatte er ein Gespür für publikumswirksame Inszenierungen und Illusionen, die er einkaufte oder kopierte, um sie auf der ganzen Welt vorzuführen.

Nicht nur in Baums *The Wonderful Wizard of Oz*, einem der populärsten Kinderbücher des 20. Jahrhunderts, wurden illusionistische Bühnentechniken seiner Zeit von der Phantasmagorie über Ventriloquismus bis hin zur Zauberkunst verarbeitet, in Adaptionen des Werks auf Bühnen und im Film kamen solche Effekte auch zum Einsatz. Angefangen mit einer

150 Baum 1900, S. 189.
151 Siehe Felderer/Strouhal 2007c, S. 481.
152 Siehe dazu Steinmeyer 2005a, S. 168; Steinmeyer 2005b, S. 88–89.
153 Siehe Cook 2001, S. 208–213.

Inszenierung als musikalische Revue 1902, handelte es sich um effektlastige Vorstellungen, die zum Teil Bühnen- und Filmtechniken kombinierten.[154]

Analog zu Kellar, dessen Kartenkunststücke von Gadgets abhingen und dessen Reputation sich auf brillantes Marketing stützte, entpuppt sich der berühmte Zauberer von Oz als »false Wizard«[155]. Bereits beim Betreten der Smaragdstadt zeigt sich der Illusionismus, denn diese strahlt nur deswegen grün, weil alle, die sich darin aufhalten, grün verglaste Brillen tragen müssen.[156] Die Manifestationen des Zauberers erweisen sich als Laterna-magica- und Toneffekte, sein Thronsaal als Medientheater. Die Wünsche Dorothys und ihrer Freunde erfüllt er trotzdem, denn wie der Magier in Marcel Mauss' Konzept versteht er, dass Magie in erster Linie eine symbolische Handlung ist, deren Wirkung davon abhängt, dass an sie geglaubt wird. Den Kopf der Vogelscheuche füllt er mit einer Mischung aus Kleie und Nadeln, damit er ihr durch dieses neue Gewicht mehr Bedeutung suggeriert; dem Blechmann setzt er ein mit Sägespänen gefülltes Herz aus Seide ein und markiert dessen Sitz mit einem Flicken auf der Brust; dem Löwen gibt er eine »Schale Mut« zu trinken. Als er Dorothy in seinem Heißluftballon zurück nach Kansas bringen möchte, reißt sich dieser los und verschwindet in den Wolken, bevor sie an Bord gehen kann. Dorothy gelangt dennoch nach Hause, nachdem die gute Hexe Glenda ihr eröffnet, dass sie die ganze Zeit unwissentlich über die nötige Magie verfügte – denn im Gegensatz zu den »civilized countries«[157] gibt es in Oz noch *echte* Magie. Dorothy braucht nur ihre Fersen zusammenzuschlagen, die in die Silberschuhe der von ihr getöteten bösen Hexe gekleidet sind, und einen Wunsch auszusprechen, um diesen sogleich erfüllt zu sehen.

So wie der Löwe mutig, der Blechmann emotional und die Vogelscheuche klug waren, noch bevor der Zauberer von Oz ihnen durch symbolische Handlungen ein Bewusstsein davon gab, hatte auch Dorothy, ohne es zu wissen, alles bei sich, was sie brauchte. Indem der Zauberer seine soziale Rolle erfüllt, nivelliert er den Unterschied zwischen Magier und *humbug*. Die Smaragdstadt ist zwar nicht grün, aber für die

154 Vgl. Felderer/Strouhal 2007c, S. 482.
155 Baum 1900, S. 189.
156 Ebd., S. 117–122. Die Filmadaption unterschlägt diesen Trick – hier ist Oz tatsächlich grün.
157 Ebd., S. 24.

Bewohnenden und Besuchenden besteht kein Unterschied zwischen einer grünen Stadt und einer, die nur grün erscheint. »[M]y people have worn green glasses on their eyes so long«, erklärt der Zauberer von Oz, »that most of them think it really is an Emerald City, and it certainly is a beautiful place, abounding in jewels and precious metals, and every good thing that is needed to make one happy.«[158] Darin, »dass ausgerechnet diese wichtige Differenz zwischen ›Trick‹ und ›Wahrheit‹, oder anders gewendet: zwischen Fiktion und Realität, im Moment des Erlebens vergleichgültigt wird«, besteht laut Natascha Adamowsky nicht nur die Pointe spiritistischer Séancen und illusionistischer Medieneffekte, sondern auch aller Medialität.[159] Für die Vogelscheuche, den Blechmann und den Löwen, für die Bewohnerinnen und Bewohner von Oz sind Effekte »realer« Magie ebenso wenig von Illusionen unterscheidbar wie für Zuschauende einer Phantasmagorie oder Zaubervorstellung.

> Oz, left to himself, smiled to think of his success in giving the Scarecrow and the Tin Woodman and the Lion exactly what they thought they wanted. ›How can I help being a humbug,‹ he said, ›when all these people make me do things that everybody knows can't be done?‹[160]

158 Ebd., S. 188.
159 Adamowsky 2007, S. 114–115.
160 Baum 1900, S. 199.

1 Gespenster der Aufklärung. Phantasmagorie

The Enlightenment project of the modern, […]:
it must always be haunted by its own darkness.[1]

Medien untergraben die Unterscheidung zwischen An- und Abwesenheit. Einerseits bedingen Reproduktionsmedien wie Film, Phono- oder Photographie Effekte analog zu gängigen Gespenstervorstellungen, wenn Darstellende vergangener Zeiten als zur ewigen Wiederholung gezwungene Doubles auf die Kinoleinwände zurückkehren; andererseits produzieren technische wie spiritistische Medien konkrete Gespenster jenseits fiktionaler Welten. Erstere beispielsweise in der Sichtbarmachung beziehungsweise Herstellung von (Tonband)Stimmen und (Geister-)Bildern, Letztere indem sie (vermeintlich) mit Verstorbenen kommunizieren, was mittels visueller oder akustischer Manifestationen erfahrbar gemacht wird. Technische Geräte wie Grammophon oder Telefon erzeugen eine vor ihrer Erfindung nur in Mythos und Märchen imaginierte Trennung von Körper und Stimme.[2] Selbst in technisierten Gesellschaften, in denen elektronische Geräte längst Bestandteil alltäglicher Praktiken sind, wird deren unheimliches Potenzial immer wieder in der Populärkultur thematisiert. »Daily use and familiarity with these devices may destroy their uncanny nature«, schreibt Tom Gunning, »but Fantastic fiction has often created uncanny scenarios by restoring their initial supernatural associations.«[3]

Dieses Kapitel widmet sich einem multimedialen Spektakel der Gespensterproduktion, der Phantasmagorie. Jenseits konkreter Vorführun-

1 Jervis 2008, S. 39.
2 Siehe dazu Weigel 2004.
3 Gunning 2008, S. 83.

gen, die zeitlich mit der Blütezeit der Gothic Novel zusammenfielen und mit dieser ein ästhetisches und motivisches Repertoire teilten, durchzieht sie die westliche Literatur und Philosophie seit dem späten 18. Jahrhundert als Modell und Metapher. Taucht die Phantasmagorie bei Immanuel Kant als Modell transzendentaler Illusionen auf, so wird sie bei Karl Marx als negativ konnotiertes Sinnbild für Täuschung zu einem politischen Schlüsselbegriff. Er bezeichnet Ware im Kapitalismus als phantasmagorisch, da sie ein bloßes Trugbild sei, ohne reale Entsprechung. In dieser Bedeutung taucht der Begriff auch in der Kritischen Theorie auf, beispielsweise wenn Theodor W. Adorno den Warencharakter von Richard Wagners Opern beschreibt, deren phantasmagorische Eigenschaft für ihn in der »Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts«[4] liegt. Verschleiert wird hier unter anderem die hinter dem Effekt stehende Arbeit: »Indem die ästhetische Erscheinung keinen Blick mehr durchläßt auf Kräfte und Bedingungen ihres realen Produziertseins, erhebt ihr Schein als lückenloser den Anspruch des Seins.«[5]

Auch die Laterna magica, technischer Bestandteil der Phantasmagorie, taucht als diskursive Figur in der Philosophie auf – darauf hat Stefan Andriopoulos in Anlehnung an Jonathan Crarys Untersuchung der Camera obscura hingewiesen.[6] Ebenso wie die Phantasmagorie fungiert sie dabei als epistemologisches Modell – sie erweist sich, schreibt Oliver Grau, als »Modell für die ›Manipulation der Sinne‹, die Funktion des Illusionismus, die Konvergenz von Realismus und Fantasie, die doch so materiellen Grundlagen einer scheinbar immateriellen Kunst sowie die damit verbundenen Fragefelder für Epistemologie und Werk.«[7] Noam Elcott verfolgt Grundzüge der Phantasmagorie, insbesondere die Nutzung schwarzer Hintergründe, über »Pepper's Ghost«, das Schwarze Theater, die Geisterphotographie und den frühen Film bis in die zeitgenössische Kunst.[8] Mag sie auch als konkrete Attraktion ausgestorben

4 Adorno 1997, S. 82.
5 Ebd.
6 Andriopoulos 2006 und Andriopoulos 2011.
7 Grau 2007, S. 472.
8 Elcott 2016a.

sein, »[a]s a commonplace description […] phantasmagoria suffuses the world«[9], schreibt Elcott in »The Phantasmagoric Dispositif«.

Die Phantasmagorie als medienhistorische Praktik der Gespensterproduktion um 1800 ist Gegenstand des ersten Teils dieses Kapitels. Die Vorstellungen ihres prominentesten Vorführers, Robertson, waren weit mehr als schlichte Gespensterprojektionen. Es handelt sich um atmosphärische, multimediale, immersive Spektakel,[10] die die Grenze zwischen Rationalität und Imagination ebenso verwischen wie diejenige zwischen Lebenden und Toten oder Wissen und Wahrnehmung. Der zweite Teil untersucht Jules Vernes 1892 erschienenen Roman *Le Château des Carpathes* (deutsche Fassung 1893 als *Das Karpathenschloß*) als Beispiel für eine Übersetzung der historischen Phantasmagorie in die fantastische Literatur. Ausschlaggebend im Kontext dieser Untersuchung ist hier eine spezifische, ambivalente Denkart, die sich bei der Phantasmagorie um 1800 erstmals beobachten lässt und die nicht nur Jules Vernes Roman, sondern auch moderne Zauberkunst durchzieht.

1.1 »Je vous ai offert des spectres«[11]

In den 1650er Jahren von Christian Huygens erfunden, erlangte die Laterna magica im 18. Jahrhundert eine große Popularität in unterschiedlichen Einsatzbereichen. Als Unterhaltungsmedium fand sie sich in den Repertoires (umherziehender) Schausteller, als pädagogisches Instrument wurde sie bis in die viktorianische Zeit hinein vor allem zu Missionszwecken im Rahmen des Kolonialismus eingesetzt.[12] Detaillierte Darstellungen der Geschichte der Laterna magica und anderer Projektionstechniken liegen zu Genüge vor, weshalb der folgende Abschnitt sich auf eine kontextualisierende Beschreibung der Vorführungen Schröpfers und

9 Elcott 2016b, S. 46.
10 Zur Phantasmagorie als intermediale Performance *avant la lettre* siehe Wynants 2017.
11 Robertson 1985, S. 164. »Ich habe euch Gespenster gegeben.« (Übers.: KR).
12 Siehe dazu Heard 2006, S. 7–8.

Philidors beschränkt, bevor diejenigen von Robertson ausführlicher behandelt werden.

1.1.1 Georg Schröpfer (1738–1774)

Der Freimaurer Georg Schröpfer war einer der ersten berühmten »Gespenstermacher«. Seine rauschhaften Inszenierungen Anfang der 1770er im Billardzimmer eines Leipziger Kaffeehauses (und in anderen Städten), die er als Kontaktaufnahmen mit der Totenwelt bewarb, erweisen sich als Vorläufer spiritistischer Séancen.[13] Magische Symbolik aus Folklore und Literatur zitierend, zog Schröpfer einen Bannkreis mit Sand und bat die Anwesenden, die Linie zu ihrem eigenen Schutz nicht zu überschreiten.[14] Das Publikum wurde zu Beginn mit »liberal quantities of hot punch«[15] versorgt, was die Wirkung der Rauchprojektionen ins Halluzinatorische gesteigert haben mag, zumal die Zuschauenden aufgefordert waren, 24 Stunden vor der Beschwörung auf Nahrung zu verzichten. In einem schwarz drapierten Raum bat Schröpfer die berauschte Gemeinschaft, niederzuknien und zu beten, während er selbst Beschwörungsformeln rezitierte – ein Prozedere, das von einem schrillen Schrei unterbrochen wurde, der die Erscheinungen einleitete. Diese wurden auf vom Boden aufsteigendem Rauch sichtbar, begleitet von Geräuschen wie Zischen, Pfeifen und Geheul. Schröpfers Beschwörungen wuchsen mit der Zeit zu Dreiaktern heran, in denen zunächst wohlwollende, dann von Publikumsmitgliedern gewünschte und schließlich bösartige Gespenster zu sehen waren. Letztere ließen die Vorführung im Chaos versinken, was Mervyn Heard folgendermaßen beschreibt:

> Throughout, Schröpfer threw himself, quite literally, into the role of necromancer, ranting and raving, challenging unwelcome ghosts with brandished knives, trancing, and finally collapsing in a heap on the carpet just as Satan himself was about to make his entrance. This was the cue for the audience to be hustled out of the séance chamber, if not the building and the neighbourhood, for their own safety.[16]

13 Vgl. Grau 2007, S. 467, 471.

14 Zu Schröpfers Geisterbeschwörungen siehe Frye 2008, S. 31; Heard 2006, S. 41–49.

15 Heard 2006, S. 43.

16 Ebd., S. 46.

Nicht zuletzt der wahnhaft-frenetische Trancezustand erinnert an spätere spiritistische Praktiken. Beispielsweise war Eusapia Palladino, eines der berühmtesten Medien um 1900, für ihre turbulenten, exzessiven und erotisch aufgeladenen Séancen bekannt. »Tables fell over,« schreibt Ken Silverman dazu, »curtains bulged and shook, sparkles and human silhouettes appeared, Palladino all the time shouting in Italian, groaning, yawning, panting, weeping – and afterward occasionally vomiting.«[17] Als Vorläufer der Phantasmagorie können Schröpfers Vorstellungen gelten, insofern sie Rauchprojektionen von zum Teil auf Publikumswunsch hin erscheinenden »Gespenstern« in einem »schwarzmagischen« Ambiente anboten. Allerdings waren seine Vorstellungen im Kontext der Freimaurerei von einem deutlich rituellen Charakter gekennzeichnet – inklusive diätetischer Auflagen und Exklusivität: Gemäß Freimaurertradition hatten anfangs ausschließlich Männer Zutritt zu Schröpfers Geisterbeschwörungen.[18] Ihr Anspruch auf übernatürliche Wirkungen stellt sie in die Traditionslinie spiritistischer Séancen, während die Phantasmagorie sich dezidiert als illusionistische Praxis inszeniert und damit als eine Vorgängerin moderner Zauberkunst erkennbar wird.

1.1.2 Paul Philidor (17??–1829)

Der Zauberer Paul Philidor[19] reiste mit einer stark von Giuseppe Pinettis Darbietungen inspirierten Vorführung durch Europa, mit längeren Aufenthalten in Wien und Paris, im Rahmen derer er neben Zauberkunststücken auch Automaten sowie hydraulische, pneumatische, aeronautische und magnetische Demonstrationen präsentierte.[20] Teil der Darbietung waren auch Laterna-magica-Vorführungen, die er ab etwa 1790 als »phantasmagorie« bewarb.[21] Diese Sonderform der Laterna-ma-

17 Silverman 1996, S. 319. Zu Palladino siehe Lamont 2013, S. 189–190; Natale 2016, S. 92–102.

18 Schröpfer nutzte das unter anderem als Vorwand, seine Frau hinauszubitten, die so bei der Erzeugung des Spektakels mithelfen konnte; vgl. Heard 2006, S. 46.

19 Philidors Identität ist unklar, zumal mehrere Personen gleichzeitig dieses Pseudonym (z. T. Philydor) verwendeten. Eventuell nannte er sich später Paul de Philipsthal. Zu seiner Person siehe Heard 2006, S. 57–58 und Mannoni 2000a, S. 146–147.

20 Siehe dazu Heard 2006, S. 131, 134.

21 Zur Bezeichnung »phantasmagorie« siehe ebd., S. 76. Während Heard die erste

gica-Vorführung weist sich durch folgende Merkmale aus: Der Projektionsapparat bleibt dank Rückprojektionstechnik für das Publikum unsichtbar; Variationen der Distanz zwischen dem mobilen Projektor und der Leinwand erzeugen Größenveränderungen der projizierten Figuren, die als Annäherung beziehungsweise Entfernung wahrgenommen werden. Die Laternbilder sind schwarz hinterlegt, wodurch sie plastisch erscheinen – das empfahl Johann Peter Eberhard bereits 1778, »[u]m allen Verdacht, daß hier eine Zauberlaterne gebraucht wird, zu vermeiden«.[22] Darüber hinaus werden auch opake Objekte projiziert und es kommen weitere inszenatorische Elemente zum Einsatz wie Spiegel, Rauch, Schatten und Masken.[23] (→ Abb. 2)

War Philidors Rahmeninszenierung an die berühmt-berüchtigten Geisterbeschwörungen Schröpfers angelehnt, unterschied sich seine Vorführung von diesen durch einen pädagogisch-aufklärerischen Anspruch. Die Literaturwissenschaftlerin Terry Castle sieht diese Entwicklung in einem kultur- und wissenschaftshistorischen Paradigmenwechsel begründet: »The phantasmagoria was invented […] at a crucial epoch in the history of Western ghost belief – at precisely that moment when traditional credulity had begun to give way, more or less definitively, to the arguments of scientific rationalism.«[24] Zugleich, darauf hat Stefan Andriopoulos hingewiesen, verlagerte sich der Schwerpunkt in der Nutzung der Laterna magica in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von wissenschaftlichen Demonstrationen hin zu unterhaltungsorientierten Projektionen. Damit einhergehend fand die Laterna magica als Instrument zur Erzeugung von Trugbildern Eingang in die epistemologische Diskussion um die Unzuverlässigkeit der Sinne und die Grenzen philosophischer Erkenntnis.[25] Statt sein Publikum wie Schröpfer zu betäuben, appellierte Philidor an dessen Neugier, Skepsis und kritische Urteilskraft. Seinen Zuschauenden war bewusst, dass er keine übernatürlichen Kräfte besaß, sondern eine Illusion vorführte. So konstatiert beispielsweise eine

---

Phantasmagorie Philidors 1789 in Berlin verortet (ebd., S. 62), fand sie laut Mannoni am 16. Dezember 1792 in Paris statt (Mannoni 2000a, S. 141).

22 Eberhard 1778 III, §7, S. 77.

23 Siehe dazu Heard 2006, S. 148.

24 Castle 1988, S. 52.

25 Siehe Andriopoulos 2011, S. 45.

1793 in *La Feuille Villageoise* erschienene Besprechung seiner Vorstellung, diese bestehe aus nichts als optischen Effekten.[26] Ab 1792 sind Ansprachen wie die folgende belegt, in denen Philidor sich bewusst von der Täuschung distanziert und als Aufklärer positioniert:

> I will not show you ghosts, because there are no such things; but I will produce before you enactments and images, which are imagined to be ghosts, in the dreams of the imagination or in the falsehoods of charlatans. I am neither priest nor magician; I do not wish to deceive you; but I will astonish you. It is not up to me to create illusions; I prefer to serve education.[27]

Philidor grenzte sich also dezidiert von Schröpfer ab, der »das Ansehen der Laterna magica bei den Gebildeten«, laut Klaus Bartels, »auf den Nullpunkt« gebracht hatte.[28] Wie auch in Robertsons späteren Vorführungen paarte sich diese Beteuerung des Rationalismus jedoch mit dazu in Kontrast stehenden Referenzen auf Glaubenskonzepte, die Philidor vorgeblich zerstreuen wollte: »Philidor claimed to be debunking popular credulity towards sorcerers […] and other charlatans […]«, schreibt Laurent Mannoni, »although at the same time he was somewhat ambiguously exploiting the public taste for the occult.«[29] Dies bezieht sich auf die Rahmung der Vorstellung in einem mit schwarzem Stoff ausgekleideten Raum, der mit Abbildungen von Gräbern, Gespenstern und anderen *Memento mori* dekoriert war. Die Grablichter, die ihn beleuchteten, wurden nacheinander ausgelöscht, die Türen hörbar verriegelt und das Publikum fand sich für einen Moment in dunkler Stille, bevor die Projektion von zum Teil mit beweglichen Elementen ausgestatteten Geistern, Skeletten und Dämonen begann.

Philidor verwendete eine auf Rädern montierte Projektionslaterne, deren Linse mit verstellbarem Fokus Bewegungen im Verhältnis zur Leinwand bei scharf bleibendem Bild ermöglichte. Akustische Hinweise auf diese wurden von einer Geräuschkulisse aus Donner und Geheul ebenso übertönt wie diejenigen auf andere Maschinerie. Die Gespenster

26 Zit. n.: Mannoni 2000a, S. 143.

27 Zit. n.: Heard 2006, S. 80–81; auch zit. in: Mannoni 2000a, S. 144.

28 Bartels 1996, S. 141.

29 Mannoni 2000a, S. 143–144.

schienen – wie auch »Pepper's Ghost« etwa 80 Jahre später – aus dem Boden herauf- oder von der Decke herabzusteigen oder durch Wände hindurchzutreten. Wie Schröpfer vor ihm projizierte Philidor zunächst historische Gestalten, dann von Zuschauenden ›vorbestellte‹ Geister und zum Schluss den Teufel selbst.[30] Womöglich weil er gelegentlich führende Revolutionäre und Jakobiner im Teufelsgewand erscheinen ließ, geriet er Ende 1793 in einen Konflikt mit dem unter Robespierre etablierten Terrorregime und wurde verhaftet.[31] Nach seiner Freilassung verließ er Paris und reiste mit einer Ausstellung optischer Instrumente und Automaten durch Europa, bevor er, laut Heard, 1802–1804 als Paul de Philipsthal gemeinsam mit Marie Tussaud in Großbritannien auftrat. Sie stellte ihre Wachsfiguren aus, er präsentierte – wie auch einige Jahre später in Partnerschaft mit dem Schweizer Automatenbauer Henri Maillardet – »The Original Phantasmagoria« sowie optische, hydraulische und mechanische Experimente.[32]

1.1.3 Robertson (1763–1837)

In Paris avancierte unterdessen der Belgier Étienne-Gaspard Robert, genannt Robertson, zum berühmteren *fantasmagore*. Eine Schlüsselfigur in den miteinander verwobenen Geschichten von Wissenschaft und Illusionismus, hatte Robertson in seiner Heimatstadt Liège Physik unterrichtet und in Paris beim Experimentalphysiker und Ballonfahrer Jacques Alexandre César Charles studiert. Entsprechend dem Puls der Zeit mit ihren elektrifizierten Schauexperimenten gehörte er als Freund Alessandro Voltas zu den frühen Praktikern des Galvanismus in Frankreich und installierte unter anderem die ersten Blitzableiter in Deutschland. Seine Schwerpunktsetzung auf die Unterhaltung schadete jedoch seinem Ansehen als Wissenschaftler und führte zunehmend zur Ausgrenzung aus akademischen Kreisen.[33]

---

30 Zu Philidors beziehungsweise Philipsthals Vorstellungen siehe Brewster 1842, S. 80–83; Heard 2006, S. 80–82; Mannoni 2000a, S. 143–146.

31 Siehe dazu Heard 2006, S. 83; Mannoni 2000a, S. 146.

32 Siehe Heard 2006, S. 83–84, 164–175, 194–196.

33 Siehe Mannoni 2000a, S. 151. Zu Robertsons Position zwischen Wissenschaft und Unterhaltungskultur siehe auch Hochadel 2007.

Robertsons Vorstellung, für die er Originalität beanspruchte, war zu weiten Teilen eine Kopie derjenigen Philidors, die er vermutlich 1792–1793 in Paris gesehen hatte.[34] Er übernahm auch dessen Begriff, den er für seine erste öffentliche Vorstellung am 23. Januar 1798 im Pariser Pavillon de l'Échiquier in »Fantasmagoria« abwandelte.[35] Auch Robertson nutzte paradoxe Inszenierungstechniken, die zwischen rationaler Wissenschaft und Gespensterfurcht oszillieren: »His attempts to make his show resemble a class in scientific experiment, or a philosophical denunciation of the ›empire of prejudice‹, were completely in vain«, schreibt Laurent Mannoni, »Parisians went to the Pavillon de l'Échiquier to be entertained, to experience thrills, not to be instructed.«[36] Der etwa anderthalbstündigen Geisterbeschwörung voran gingen galvanistische Experimente, die nicht nur der Mode der Zeit entsprachen, sondern auch assoziativ die Fähigkeit Robertsons unter Beweis stellten, entschwundenes Leben wiederzubringen.[37] In Kontrast zu Schröpfer, der in schreiender Rage Messer gegen seine Dämonen zückte, antizipierte Robertsons Selbstinszenierung diejenige späterer Zauberkünstler wie Jean Eugène Robert-Houdin als bürgerliche Gentlemen.

Seine Motive wurden von 8–13 cm messenden Glasscheiben von der publikumsabgewandten Seite auf eine etwa 6 m² messende Baumwollleinwand projiziert.[38] Mithilfe einer Mixtur aus Stärke und Gummiarabikum semitransparent gemacht,[39] ließ sie die Motive konkret und diaphan zugleich erscheinen, ohne dass die Lichtstrahlen den Stoff durchdrangen. Entscheidend ist, dass Projektionsapparat und Leinwand für das Publikum unsichtbar blieben. Nur wenn deren Materialität hinter

34 Heard 2006, S. 87.

35 Robertson 1985, S. 125 (er gibt das Datum gemäß dem französischen Revolutionskalender als 1. Germinal im Jahr VI an).

36 Mannoni 2000a, S. 151.

37 Vgl. Heard 2006, S. 90.

38 Laut Philip Banham war der gängige Durchmesser für Laterna-magica-Slides um 1880 – standardisiert wurden sie erst mit Beginn der industriellen Produktion – 3,25 Zoll (8,26 cm); Banham 1995, S. 8. Fulgence Marion gibt ihn mit 5 Zoll (12,7 cm) an; Marion 1868, S. 169. Robertson, der zunächst eine Laufbahn als Maler verfolgte, zeichnete die Laternenbilder anfangs vermutlich selbst. Zur Projektionsanordnung Robertsons siehe auch Heard 2006, S. 98–99 und Mannoni 2000a, S. 153–158.

39 Vgl. Marion 1868, S. 171.

dem Effekt verschwand, schienen die von ihnen beschworenen Gespenster und Dämonen inmitten des Raums aufzutauchen. Laut Noam Elcott erforderte die Unsichtbarmachung der Projektionsfläche ein Dispositiv doppelter Dunkelheit:

> The Phantasmagoria required an invisible screen. The invisible screen, in turn, was dependent on not one but two darknesses. [...] The immersive darkness of the hall was completed only by the black ground of the lantern slide. And of the two darknesses, the latter was decisive. In the absence of a black ground, a telltale circle of light would automatically unveil an otherwise invisible screen.[40]

Die Unsichtbarkeit von Projektionsfläche und -apparat war für den Effekt essenziell. Sie erweckte den Eindruck, die Erscheinungen befänden sich im selben Raum und in derselben Zeit wie das Publikum (im Unterschied zum Kino oder Fernsehen).[41] Den Eindruck im Raum schwebender Gespenster attestiert beispielsweise die Besprechung einer Vorführung im englischen Bath 1802: »[S]o strong is the illusion, that several persons in the gallery were fully persuaded that the figures were there also and actually attempted to grapple them.«[42] Robertson projizierte auch auf Rauch, allerdings erwähnt er dieses Verfahren in seinen Memoiren kaum: In einem achtzeiligen Abschnitt über die »apparition sur la fumée« merkt er lediglich an, die Erscheinung auf einer Rauchwolke, die von einem Feuer aufstieg, in das der *fantasmagore* Weihrauch und andere Zutaten werfe, sei besonders eindrucksvoll.[43] Die Beschreibung einer Vorführung im Pavillon de l'Échiquier an anderer Stelle lässt allerdings darauf schließen, dass es sich dabei um Rauchprojektionen handelte: Robertson hantierte hier mit einem *réchaud enflammé*, in den er diverse Substanzen wie Blut, Federn, Chemikalien oder Pfeilspitzen warf – assoziativ auf die zu beschwörende

40 Elcott 2016a, S. 85.
41 Elcott 2016b, S. 46, 55–56.
42 *Felix Farley's Bristol Journal*, 6. Februar 1802, zit. n.: Heard 2006, S. 150.
43 Robertson 1985, S. 201–202.

Figur abgestimmt. Diese erschien, lässt sich vermuten, im aus dem Kessel aufsteigenden Rauch.[44]

Seine Sujets waren gleichermaßen von Folklore und Schauerliteratur wie vom Terror der jüngsten Pariser Vergangenheit inspiriert. Robertsons Memoiren geben einen Einblick ins Repertoire, das Szenen und Figuren aus der klassischen und christlichen Mythologie oder aus den Werken Shakespeares und Molières ebenso umfasste wie solche aus der Schauerliteratur oder der romantischen Malerei.[45] Einige Laternenbilder enthielten bewegliche Elemente wie Augen, Zungen oder Gliedmaßen. Überblendungen mithilfe mehrerer Projektionsapparate erzeugten den Eindruck gradueller Bewegung oder Lichtveränderung.[46] Wie Philidor verwendete Robertson eine mobile Projektionslaterne, die entlang von Kupferschienen an die Leinwand angenähert oder von ihr entfernt werden konnte, was eine Annäherung oder ein Entfernen der projizierten Figuren an die Zuschauenden beziehungsweise von ihnen weg simulierte. Der Projektionsapparat enthielt ein Linsensystem, das unter anderem die Anpassung der Lichtintensität und des Fokus zuließ:[47] Die Gespenster erschienen zunächst als Lichtpunkte, wuchsen dann langsam und nahmen zugleich Gestalt an. Ähnlich beschreibt Maxim Gorki seinen Eindruck von den »grauen, schattengleichen Figuren«, die der »Cinématographe Lumière« beschwor: »Menschen erscheinen irgendwo aus der Ferne und werden größer, wenn sie sich Ihnen nähern.«[48] Auch Oliver Grau sieht eine Parallele zum Kino: Robertsons Apparatur erzeugte ihm zufolge einen dem filmischen *train effect* vergleichbaren Eindruck, womit die panische Reaktion auf eine filmisch erzeugte Bewegungsillusion bezeichnet wird. Dieser geht auf den Mythos zurück, dass das Publikum im Angesicht von

---

44 Dieses Prozedere geht aus einem Zeitungsbericht des Journalisten François Martin Poultier-Delmotte hervor, der am 28. März 1798 im *L'Ami des Lois* erschien, zit. n.: Robertson 1985, S. 130–133.

45 Ebd., S. 170–174.

46 Die Sammlung des Pariser Musée des Arts et Métiers umfasst elaborierte Konstruktionen, mit deren Hilfe Robertson beispielsweise eine vorbeiziehende Mönchsprozession oder ein aus dem Grab steigendes Skelett projizierte.

47 Zum Fantascope siehe Mannoni 2000a, S. 153–157, Robertson 1985, S. 186–188 und besonders Remise et al. 1979, S. 38–61.

48 Pacatus 1995, S. 13.

Lumières *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) geflohen sei.[49] Damit erweist sich die Phantasmagorie nicht nur apparativ, sondern auch ästhetisch und motivisch als Vorgängerin des frühen Films. Robertson arbeitete fortlaufend an der Optimierung seiner Apparatur und erfand unter anderem Möglichkeiten, plastische Gegenstände zu projizieren.[50] Neben eigenen Erfindungen wie dem Projektionsapparat, den er im März 1799 unter dem Namen »Fantascope« zum Patent anmeldete, nutzte er neue Techniken und Erfindungen für seine Vorführungen: Zu einer Zeit, als Auditorien im Theater ebenso hell erleuchtet waren wie die Bühne, platzierte Robertson sein Publikum nicht nur in blendender Dunkelheit, er nutzte auch innovative Lichtquellen für seine Projektionen. Als einer der Ersten ersetzte er Kerzen und Öllampen als Lichtquellen in der Laterna magica durch die 1783 von François Ami Argand konstruierte Öllampe. Diese implementierte neueste Erkenntnisse Antoine Lavoisiers und lieferte ein effizienteres, helleres und ruhigeres Licht als ihre Vorgänger.[51] Bis in die 1830er Jahre diente sie als Standardleuchtmittel für Laterna-magica-Projektionen, bevor sie durch das Drummond'sche Licht abgelöst wurde, das die Projektion in größeren Theaterräumen wie der Londoner Royal Polytechnic Institution ermöglichte.[52] Oliver Grau hat darauf hingewiesen, dass die vollkommene Dunkelheit »die Phantasmagorie von allen anderen Bildmedien ihrer Zeit« unterschied. Noch vor der Verdunkelung des Opernsaals in Bayreuth war sie es, die für einen Verlust der Orientierung sowie des Bewusstseins, in einem Vorführraum zu sein, sorgte.[53]

Diese »Immersion in die bildliche Inszenierung«[54] wurde von einer Geräuschkulisse verstärkt, die vermutlich den Soundtracks späterer Gothic- und Horrorfilme nicht unähnlich war: Instrumente wie Celestina, Gong oder Glockenspiel untermalten die Erscheinungen. Den primären »›sound‹ of the phantasmagoria«[55] lieferte die Glasharmonika – ein In-

49 Grau 2007, S. 469. Zu *L'arrivée d'un train* siehe Gunning 1995 und Loiperdinger 1996.

50 Siehe dazu Heard 2006, S. 99; Robertson 1985, S. 189–192.

51 Zur Argandlampe siehe Schivelbusch 1986, S. 18–21.

52 Vgl. Heard 2006, S. 88. Zu den Projektionen in der Royal Polytechnic Institution siehe 2.2.1.

53 Grau 2007, S. 470.

54 Ebd., S. 471.

55 Heard 2006, S. 91. Zur musikalischen Begleitung der Phantasmagorie siehe auch ebd., S. 90, 96 und Robertson 1985, S. 203. Mit feuchten Fingern auf Glas erzeugte

strument, das in einigen Städten mit der Begründung verboten wurde, es belaste das Nervensystem und treibe die Zuhörenden bereits nach einigen Minuten in den Wahnsinn.[56] Die Assoziation dieses Instruments mit Gespenstererscheinungen um 1900 greift der Spielfilm *Mr. Holmes* (2015) auf, der das Spiel der Glasharmonika mit spiritistischen Praktiken in Verbindung bringt. Robertson schreibt zu seiner Tonkulisse, der Klang der Harmonika reize die Nerven, ein uniformes Regengeräusch schläfere die Gedanken ein, während Donner besonders geeignet sei, um Nebengeräusche der Inszenierung und Mechanik zu übertönen.[57] Seine Gespenster hatten außerdem Stimmen. Üblicherweise wird der Begriff »Phantasmagorie« von den griechischen Termini φάντασμα (*phantasma*) – »Geist, Illusion« und ἀγορά (*agora*) – »Versammlung« hergeleitet und steht also für eine Zusammenkunft von Gespenstern oder Trugbildern.[58] Auf diese Etymologie stützt sich auch Elcott, wenn er die Vereinigung menschlicher Körper und medialer Bilder in einem gemeinsamen Raum als zentrales Merkmal dessen herausstellt, was er *phantasmagoric dispositif* nennt.[59] Laurent Mannoni verweist darüber hinaus auch auf die Nähe zu ἀγορεύω (*agoreuo*) – »ich spreche«,[60] was nicht nur einen Dialog zwischen Publikum und Erscheinungen impliziert, sondern, wie wiederum Heard hinzufügt, auch sprechende Gespenster.[61] Um die Erscheinungen reden, stöhnen oder schreien zu lassen, liehen ihnen im dunklen Saal umherwandernde Darstellende ihre Stimmen. Ab 1799 beschäftigte Robertson zusätzlich den Bauchredner Fitz James.[62] Die Phantasmagorie war also ein immersives, ebenso auditives wie visuelles Spektakel, wobei das Publikum sich in der Dunkelheit von der Geräuschkulisse der Phantome umgeben fand.

Es handelte sich zudem um interaktive Vorstellungen: Wenn der *fantasmagore*, über einem Kessel stehend, Gespensterwünsche des Publikums entgegennahm, war er, wie auch spätere Spiritist_innen und Büh-

Geräusche hatten bereits Schröpfers Gespenster vertont.

56 Mannoni 2000a, S. 151.

57 Robertson 1985, S. 203–205.

58 Vgl. Warner 2006, S. 147.

59 Elcott 2016b, S. 46, 55–56. Siehe dazu 2.3.3.

60 Mannoni 2000a, S. 136.

61 Heard 2006, S. 10.

62 *Fantasmagories de Robertson* 1990, S. 21–22.

nenzauberkünstler_innen, auf die Mitwirkung der Zuschauenden angewiesen. Verlangten sie beispielsweise nach dem Geist Jean Paul Marats, warf Robertson unter anderem zwei Ausgaben der republikanischen Zeitschrift *Les Hommes-Libres* in die Flamme; wenn eine junge Frau erscheinen sollte, zählten Spatzenfedern und Schmetterlinge zu den Zutaten.[63] Solche Darbietungen greifen das Konzept sympathetischer Magie auf (*ante litteram*, denn der Begriff wurde 1890 von John Frazer in *The Golden Bough* geprägt), allerdings sind sie zugleich unverkennbar satirisch und selbstironisch. In einer Zeit, in der Geheimgesellschaften sich – zumal in Paris – höchster Beliebtheit erfreuten, konnte Robertson dergestalt, in Heards Worten, »scare the uninitiated and cast winks to the knowing.«[64]

Nach einer Beschwörung Ludwigs XVI., die er womöglich aus Anlass eines Publikumswunsches durchführte, scheint Robertson in eine politisch heikle Situation geraten zu sein: Er unterbrach seine Vorführungen in Paris zeitweise und fuhr nach Bordeaux, wo er unter anderem einen Ballonaufstieg unternahm.[65] Nach seiner Rückkehr setzte er die Vorstellungen in einem 1688 errichteten Kapuzinerstift nahe dem Place Vendôme fort. Diese während der Revolution aufgegebene Anlage erwachte um 1800, einige Jahre vor ihrem Abriss, zu neuem Leben: Die umliegenden Gärten dienten als öffentlicher Park, in dem gelegentlich ein Zirkus seine Zelte aufschlug und Besuchende zwischen Obstbäumen oder Gräbern spazieren gehen, einkaufen, eine Tanzhalle besuchen oder Panoramen besichtigen konnten.[66] In einem zweigeschossigen Kreuzgang hinter der Kirche führte Robertson ab 3. Januar 1799 seine Phantasmagorie vor,[67] die sich hier zu dem entwickelte, was Michael Mangan eine »very

---

63 Das geht aus dem Artikel Poultier-Delmottes hervor, zit. n.: Robertson 1985, S. 217.

64 Heard 2006, S. 93.

65 Zu den politischen Problemen Robertsons siehe ebd., S. 93–94. Zu seinen Tätigkeiten in Bordeaux siehe Robertson 1985, S. 135.

66 Zu den Couvents des Capucines siehe Mannoni 2000a, S. 180–181.

67 Vgl. ebd., S. 158; Robertson 1985, S. 161. Anlass für den Umzug war vermutlich der Umstand, dass zwei seiner früheren Mitarbeiter, die Brüder Martin und Albert Aubée, während Robertsons Abwesenheit gemeinsam mit dem Besitzer des Pavillon de l'Échiquier darin eine Kopie seiner Vorstellung unter dem Namen »Fantasma-Parastasie« vorgeführt hatten. Ein Rechtstreit ging zu Robertsons Ungunsten aus: Nicht nur musste er seine Methode offenlegen, was weitere Piraterie nach sich zog. im Laufe des Prozesses stellte sich unter anderem heraus, dass Robertson selbst Philidors Vorführung kopiert hatte. Siehe dazu Heard 2006, S. 113–116; Mannoni

modern art form, the technologically driven, site-specific performance«[68] nennt.

Noch stärker als seine früheren Vorstellungen erweisen sich diejenigen in den Couvents des Capucines als ambivalente immersive Spektakel. Die Besuchenden fanden sich zunächst auf der Rue Neuve-des-Petits-Champs ein und wurden auf Umwegen durch die dunkle Klosteranlage geleitet. Nachdem sie einen Friedhof und eine Kirchenruine passiert hatten, gelangten sie durch einen mit fantastischen Gemälden dekorierten, langen Korridor zum »cabinet de physique« – »a mixture of ›walk-around‹ side-show items and platform demonstrations«[69] in Form von Zerrspiegeln, Schaukästen oder exotischen Bildtableaus. Wie schon in Schröpfers und Philidors Vorführungen fand sich das Publikum schließlich in einem schwarz drapierten Raum ein, dessen schwache Beleuchtung von einem Grablicht ausging – »un calme profond, un silence absolu, un isolement subit au sortir d'une rue bruyante, étaient comme les préludes d'un monde idéal.«[70] In dieser ernste Blicke und gedämpfte Stimmen provozierenden Atmosphäre begann Robertson seine Ansprache, die den wissenschaftlichen Charakter des folgenden Spektakels betonte. Dieses wolle nicht als frivole Unterhaltung, sondern als Beitrag zur Philosophie des Abendlandes verstanden werden, da es Aufschluss gebe über die Schwelle zwischen Leben und Tod sowie über das Wirken der Einbildungskraft.[71] »The framework of Robertson's lantern show,« schreibt Mangan, »was one in which scientific truth was interrupted by, and collapsed into, the supernatural, playing expertly on a tension in the audience's psyche between the rational and the irrational.«[72]

Nach der etwa anderthalbstündigen Vorstellung kündigte ein Nachwort eine letzte Erscheinung an: »[V]oici le seul spectacle vraiment terrible, vraiment à craindre: hommes forts, faibles, puissants, et sujets, cré-

---

2000a, S. 165–175; Robertson 1985, S. 181–185.

68 Mangan 2007, S. 123. Zu den Vorstellungen im Couvent des Capucines siehe Robertson 1985, S. 162–165.

69 Heard 2006, S. 95. Siehe dazu auch Mannoni 2000a, S. 159–160.

70 Robertson 1985, S. 162, »eine profunde Ruhe, eine absolute Stille, eine Isolation, die beim Verlassen einer lauten Straße erfahren wird, waren ein Auftakt zu einer perfekten Welt.« (Übers.: KR).

71 Ebd., S. 162–164.

72 Mangan 2007, S. 124.

dules ou athées, belles ou laides, voilà le sort qui vous est réservé, voilà ce que vous serez un jour; souvenez-vous de la fantasmagorie.«[73] Das daraufhin wieder angezündete Licht machte ein inmitten der Zuschauenden erschienenes Skelett sichtbar. Mit einem ähnlichen *memento mori* in seiner Illusion »The Blue Room« beendete etwa ein Jahrhundert später, im Herbst 1897, Harry Kellar seine Abendshow: Auf einem Stuhl sitzend, verwandelte sich der Zauberkünstler allmählich in ein Skelett, das sich anschließend zerteilte. Der Schädel löste sich von der Wirbelsäule und schwebte in Richtung Decke, Arme und Beine trennten sich vom Torso. Zum Schluss setzte sich der Körper wieder zu Kellar zusammen, der aufstand, zum Publikum lief und sagte: »That, Ladies and Gentlemen, is how we will all look one hundred years from now.«[74]

Neben den oben beschriebenen optischen und akustischen Effekten setzte Robertson im Couvent des Capucines auch Schattenspiele und andere Techniken ein.[75] Beispielsweise liefen seine Mitarbeitenden während der Vorführung mit lumineszenten Masken durch den Zuschauerraum, bewegten Objekte oder berührten Publikumsmitglieder.[76] Robertson bediente sich also einer breiten Palette von Spezialeffekten, die nicht nur aus dem Theater stammten, sondern auch auf Kenntnisse der Optik und Mechanik sowie der Chemie zurückgriffen. Im Unterschied zu den späteren Leinwandgespenstern des Films überschritten seine Geister die Grenzen der Projektionsfläche und invadierten – als herumlaufende und tastende – den Zuschauerraum. In diesem immersiven, multimedialen Spektakel verschmolzen Publikums- und Vorführraum. Nele Wynants

73 Robertson 1985, S. 165. »Hier ist der einzige wirklich schreckliche, wirklich zu fürchtende Anblick: Starke, Schwache, Mächtige und Untertanen, Gläubige oder Atheisten, Schöne oder Hässliche, das ist das Schicksal, das euch bevorsteht, das ist es, was ihr eines Tages sein werdet; erinnert euch an die fantasmagorie.« (Übers.: KR).

74 Zu »The Blue Room« siehe Caveney/Miesel 2003, S. 206–207, 301–330, Zitat: S. 318.

75 Robertson 1985, S. 194–196.

76 Robertson beschreibt diese Masken als aus einem dünnen Stoff gefertigt, der mithilfe einer Wachsimprägnierung semintransparent gemacht wurde. Sie enthielten einen kleinen Behälter mit Phosphor, dessen Klappe mit zwei Schnüren geöffnet und geschlossen werden konnte, um den Phosphor freizulegen beziehungsweise zu verdecken, der einen grünen Schimmer innerhalb der Maske erzeugte; ebd., S. 202. Zwei solcher Masken befinden sich in der Sammlung des Pariser Conservatoire Nationale des Arts et Métiers.

zufolge bezog die Phantasmagorie ihr unheimliches Potenzial aus der Interaktion der medialen Gespenster mit realen Personen wie dem Vorführer selbst und den Zuschauenden sowie der Verflechtung von Live- und medialen Präsenzen.[77] Grau sieht in der Phantasmagorie eine Vorläuferin gegenwärtiger immersiver Medienkunst, insofern sie »Kunst- und Wissenschaftskonzepte verbindet, […] plastischen Illusionismus und polysensorische Immersion mit allen derzeit verfügbaren Mitteln erzeugt.«[78] Nachdem er seine Vorstellung vier Jahre lang im Couvent des Capucines gezeigt hatte, zeigte Robertson seine Gespenster und seine Ausstellung wissenschaftlicher Instrumente zwischen 1815 und 1830 auf dem Boulevard Montmartre neben dem heutigen Musée Grévin.[79] Ab 1798 tauchten zahlreiche ähnliche Vorführungen in Paris, London und anderswo auf. Nach der Jahrhundertwende war die Phantasmagorie zu einem festen Bestandteil mechanischer und optischer Vorführungen geworden.[80]

Die Phantasmagorie erweist sich als »Zwitter zwischen Wissenschaft, Kunst und Illusionismus im Dienste des Aberglaubens,« schreibt Oliver Grau.[81] Sowohl die galvanistischen Experimente im Vorfeld von Robertsons Vorführungen als auch seine einleitenden Ansprachen und das »cabinet de physique« verwiesen auf die Einbettung der Vorstellungen in einen wissenschaftlich-rationalistischen Kontext ebenso wie auf ihre Gemachtheit, also darauf, dass es sich um technisch erzeugte Illusionen handelte. Andere Teile der Inszenierung hingegen – der Gang durch die Klosteranlage sowie die Ausgestaltung des Vorführraums – waren von mystischen, okkultistischen Symbolen und von einer Ästhetik des Gothic geprägt, weshalb Terry Castle sie als »a Gothic extravaganza« bezeichnet, »complete with fashionably Radcliffean décor.«[82] Ähnlich schreibt Noam Elcott, die Phantasmagorie sei »[p]art enlightened entertainment, part haunted house.«[83] Sie referenzieren also auf

77 Wynants 2017.
78 Grau 2007, S. 478.
79 Vgl. Mannoni 2000a, S. 182.
80 Vgl. Heard 2006, S. 115, 183.
81 Grau 2007, S. 472.
82 Castle 1988, S. 34.
83 Eclott 2016b, S. 43.

Glaubenskontexte beziehungsweise fiktive Welten, in denen Gespenster zur angenommenen Realität gehören. Zwar betonte bereits Philidor in seinen Ansprachen den Illusionscharakter der Geisterscheinungen, Robertson ging jedoch einen Schritt weiter: In seinem »cabinet de physique« konnten die Besuchenden ebenjene Apparate und Spiegelvorrichtungen betrachten, die seit jeher Gespenster erzeugten. Als technisch-materielle Grundlage von Geistererscheinungen verweisen sie auf deren Artifizialität und Technizität – im Unterschied zu beispielsweise Schröpfers Vorführungen, deren illusionärer Status nach Möglichkeit verborgen werden sollte. Robertson selbst ist deshalb ein Vorläufer der Zauberer-Mechaniker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wie diese kombinierte er technisches und mechanisches Handwerk sowie optische, chemische und physikalische Kenntnisse mit Aufführungspraktiken am Puls der Zeit und spielte mit Referenzen auf das Übernatürliche und Okkulte. Elemente seiner Vorführungen antizipieren also spätere Illusionen und Charakteristika moderner Zauberkunst. Dazu gehört auch, dass er sich nicht als Nekromantiker, sondern als Illusionist präsentierte, dessen Gespenstererscheinungen technisch erzeugt wurden. Andriopoulos zufolge zielten Robertsons Vorführungen auf die »production of dread by staging an illusion that could be recognized as smoke and mirrors but that nonetheless exerted a powerful, bodily effect on its observers.«[84] Einen Anteil am Reiz der Vorführung hatte also nicht nur der sorgfältig inszenierte Schauer, sondern auch die Tatsache, dass das Publikum Gespenstererscheinungen sah, um deren Künstlichkeit es wusste, deren Erzeugung aber unklar blieb.

1.2 Jules Vernes *Karpathenschloss*

Die Phantasmagorie fand im Laufe der Zeit Eingang in eine Reihe fiktionaler Narrative von Friedrich Schillers *Geisterseher* (1787–1789) zu Edward Bulwer-Lyttons *The Last Days of Pompeii* (1834). Ersterer scheint zwar die darin beschriebenen übernatürlichen Ereignisse als Illusionen (unter an-

84 Andriopoulos 2011, S. 52.

derem als Laterna-magica-Projektion) aufzudecken, allerdings erklärt er sie damit nur teilweise. Die Rationalisierung ist hier mehr Alibi als Offenlegung – die Lesenden verbleiben im Limbus zwischen Magieglauben und Rationalismus, von keiner der beiden Positionen überzeugt. In Bulwer-Lyttons Roman zeigt der Isispriester Arbaces seiner Angebeteten Ione mithilfe einer Phantasmagorie ›die Zukunft‹, die sich als nichts anderes entpuppt als seine Fantasie von ihrem gemeinsamen Leben. Als intriganter, sexuell übergriffiger Mörder ist Arbaces eine Figur, die ebenso in einer Gothic Novel auftreten könnte – ein Genre, dessen Blütezeit mit Robertsons Vorführungen zusammenfiel und das ein zunehmendes Interesse an Motiven speiste und bediente, die sich auch im phantasmagorischen Repertoire wiederfinden. Als Gründungswerk der Gothic Novel gilt Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1765), ein Roman, der an Laterna-magica-Projektionen und kaleidoskopische Bilder erinnernde optische Effekte mit einer solchen Frequenz beschwört, dass Klaus Bartels ihn als »Flut von Laternenprosa«[85] bezeichnet hat. Die Beschreibung der schritt- oder vielmehr stückweisen Erscheinung des riesenhaften Herrschers von Otranto – beginnend mit einem gigantischen Helm, der zu Beginn des Romans plötzlich vom Himmel fällt und den künftigen Bräutigam der Prinzessin Isabella erschlägt – erzeuge der Eindruck, schreibt er, »als halte jemand einen Lichtbildervortrag, der langsam seinem Höhepunkt entgegenstrebt, der Projektion der gesamten Gestalt«.[86] Typisch für das Gothic-Genre sind Figuren, die an der Grenzziehung zwischen realer und säkularer Magie scheitern und die Effekte der Laterna magica als echte Gespenster akzeptieren. Im Gegenzug warnte zur gleichen Zeit Aufklärungsliteratur ihre Leser_innenschaft vor den Illusionen Schröpfers, Cagliostros und anderer Gespenstermacher.[87] In einer Art referenzieller Rückkopplungsschleife waren technisierte Gespenstererscheinungen um 1800 prädestiniert, in romantischer und Schauerliteratur aufzutreten, deren ästhetischer und motivischer Bestand wiederum Erstere entscheidend prägte.

85 Bartels 1996, S. 136.
86 Ebd.
87 Siehe dazu Andriopoulos 2011, S. 52–53.

In der Literatur des 19. Jahrhunderts nahm die Phantasmagorie zunehmend eine metaphorische Bedeutung an: Als zentrale Trope insbesondere der Romantik und des Symbolismus steht sie für mentale Phänomene, beispielsweise für das menschliche Gehirn in Henry Lemoines Gedicht »Phantasmagoria« (1802) oder für imaginative Erfahrungen in Washington Irvings *Newstead Abbey* (1835).[88] Diese Internalisierung illusionistischer Techniken spiegelt sich in der Auflösung der Grenze zwischen objektiver und subjektiver Wahrnehmung. Ab der Mitte des Jahrhunderts wird sie zunehmend zum Synonym für verstörende, delirante, halluzinative oder paranoide Geisteszustände wie beispielsweise in Edward Bulwer-Lyttons *A Strange Story* (1862), auf dem wiederum die erste Vorführung von »Pepper's Ghost« basierte (siehe Kapitel 2). In Bram Stokers *Dracula* (1897), dem archetypischen Vampirroman, treten optische Projektionsmedien als Metaphern zur Beschreibung der Erscheinungen der Vampire auf.[89]

Fünf Jahre vor dieser paradigmatischen Gothic Novel, in einer Zeit, die fieberhaft optische Bewegtbildmedien entwarf, darunter 1895 die Kinematographie, erschien Jules Vernes *Das Karpathenschloss*. Der Roman übersetzt ganz ähnliche Ängste, wie sie sich in *Dracula* finden, in eine Erzählung von übernatürlichen Ereignissen auf einem Schloss in den rumänischen Bergen.[90] Nach Vorbild des von Ann Radcliffe in die Gothic Novel eingeführten *explained supernatural* werden scheinbar übernatürliche Ereignisse am Ende des Werks wissenschaftlich und technisch begründet. Diese häufig auch bei Edgar Allan Poe (1809–1849) auftretende Rationalisierung unmöglicher Ereignisse charakterisiert auch die Science-Fiction, zu dessen prominentesten frühen Vertretern Verne zählt. Auch andere Motive und Elemente der Gothic Novel treten in seinem *Karpathenschloss* auf, so beispielsweise die Vermittlung (scheinbar) übernatürlicher Ereignisse durch die Wahrnehmung psychisch labiler Figuren, die sich in Isolation oder Gefangenschaft befinden. Des Weiteren lässt sich der Roman dem zuordnen, was During als literarisches Äquivalent zur säkularen Magie ausmacht.

88 Siehe dazu Castle 1988, insb. S. 45–49.

89 Zur kinematographischen Metaphorik in *Dracula* siehe Martin 2012.

90 Für eine Untersuchung des *Karpathenschloss*' im Konnex mit *Dracula* siehe Rein 2015.

Dieses vorrangig anhand der Werke E. T. A. Hoffmanns entwickelte Konzept beinhaltet unter anderem übernatürliche Vorkommnisse, die zwar die subjektive Sichtweise einer Person repräsentieren, aber mit der Sachlichkeit einer naturalistischen Erzählperspektive dargelegt werden. Imagination und Magie treten darin als Versionen voneinander auf, weil beide Illusionen anregen. Allerdings erscheint Erstere häufig als geistige Fähigkeit, Letztere hingegen als eine Funktion von Technik und Spezialeffekten. Magie durchdringt hier nicht nur die erzählte Welt, es existiert außerdem eine magische Parallelwelt, deren Grenze zur fiktionalen Realität sowohl für die Figur, die sie betritt, als auch für die Lesenden verschwimmt. Der Zugang zu dieser eröffnet sich einzelnen Figuren in einer spezifischen Geistesverfassung und wird vermittelt durch die Figur eines unheimlichen Magiers, durch technische Apparate oder auch Kunst, insbesondere Musik.[91]

In Vernes *Karpathenschloss* fungiert ein als verlassen geltendes Schloss in der Nähe des Dorfes Werst als ein solches parallel existierendes, lokalisiertes Reich der Magie. Den Erstkontakt zu diesem stellt der Schäfer Frik her, der einen Wanderhändler trifft und einen seiner Apparate, ein Fernrohr, auf das sagenumwobene Schloss richtet. Mit dessen Hilfe sieht er vom Schornstein der Burg aufsteigenden Rauch – ein Umstand, der im Dorf für Aufregung sorgt, da er als Indiz für die Anwesenheit von Kriminellen oder, schlimmer, Geistern und Dämonen gedeutet wird. Rauch ist zudem nichts anderes als Trägermedium diesseitiger, nämlich phantasmagorischer Dämonen und Gespenster. So wie in Hoffmanns *Sandmann* das dem Wanderhändler Coppola abgekaufte »Perspektiv« Nathanaels subjektive Wahrnehmung steigert und seine Sicht auf die Realität verzerrt, bestätigt das Fernrohr im *Karpathenschloss* die Furcht der Dorfbewohnenden vor dem Schlossspuk.

Um die medial bedingte Verzerrung auszuschließen, schicken sie zwei Freiwillige als Kundschafter zum Schloss. Eine am Vorabend ihres Aufbruchs im Gasthaus ertönende körperlose »Stimme aus dem Jenseits«[92], die vor dem Ausflug warnt, erregt zwar Besorgnis, bringt

91 Siehe During 2002, S. 187–190.
92 Verne 1977, S. 74.

sie aber nicht von ihrem Vorhaben ab. Beim Schloss erwartet die beiden eine Reihe von Erscheinungen – wie wir später erfahren, allesamt multimediale Spezialeffekte: »[S]eltsame Gestalten […], die ein gespenstisches Licht beleuchtete und die von einem Horizont zum anderen schwebten und in den Wolken verschwanden« werden von Glockenläuten, Heulen und grellem Licht begleitet, bevor alles wieder verstummt und in Dunkelheit versinkt.[93] Dieses Spektakel enthält nicht nur typische Motive der Gothic Novel, sondern erinnert auch an die Phantasmagorie, deren lumineszente Gespenster zum Heulen der Glasharmonika und zum Läuten von Glocken auf Rauchwolken erschienen. Am darauffolgenden Morgen steigen die beiden Freiwilligen aus Werst in den Burggraben, wo weitere Illusionstechniken warten. Als einer von ihnen versucht, an einer Kette der hochgezogenen Zugbrücke hochzuklettern, schreit er plötzlich auf und fällt herunter. Der andere findet sich unterdessen wie am Boden festgewachsen und unfähig, sich zu bewegen. Wie wir später erfahren, erhält der Erste einen durch die Kette geleiteten Stromschlag und der Zweite wird via der Schrauben in seinen Schuhsohlen von im Boden versteckten Elektromagneten festgehalten. Während Ersteres seine Entsprechung im Repertoire des Heilers, Geisterbeschwörers und Freimaurers Cagliostro fand, der unter anderem Besuchenden seiner Beschwörungen Stromschläge verpasste, vereinen sich beide Elemente in Robert-Houdins Illusion »Le Coffre lourd et léger« von 1845. Ein verborgener Elektromagnet ließ hier eine Kiste, die Zuschauende heben sollten, auf den Befehl des Zauberers hin scheinbar ihr Gewicht verändern. Robert-Houdin beschreibt auch eine Vorstellung, bei der der Hebende einen elektrischen Schlag erhielt.[94]

Einige Zeit nach der Rückkehr der beiden Schlosskundschafter ins Dorf treffen hier zwei Reisende ein: der Graf Franz von Telek und sein Bursche Rotzko. Ersterer verweist im französischen Original mit einem *accent aigu* auf dem ersten »e« auf τέλη (*téle*) – »fern«, was nicht nur sein Fernweh als Reisender und seine romantische Sehnsucht offenbart, sondern auch fernwirkende technische Medien assoziiert, insbesondere den

93 Ebd., S. 103–104.
94 Robert-Houdin 1969, S. 301–303.

Telegraphen, dessen Umkehrung »graph tele« sich kaum vom Namen der Figur unterscheidet. Überzeugt, im Schloss versteckten sich Kriminelle, die Neugierige mit dem inszenierten Spuk abschreckten, verspricht er den Bewohnenden Wersts, auf seiner Weiterreise – in telegraphischer Funktion – die nächste Stadtverwaltung zu benachrichtigen. Als er sich aber nach dem Besitzer des Schlosses erkundigt, hört er den ihm bekannten Namen Rudolph von Gortz, der eine Rückschau auf seine eigene Vergangenheit provoziert:

Der junge Graf von Telek hatte sich mit der Opernsängerin »La Stilla« verlobt. Die Oper teilt mit der Gothic Novel eine hohe ästhetische und thematische Konventionalität sowie ein motivisches Repertoire um Intrigen, Wahnsinn, Hexerei und das Übernatürliche. Als Kunstform globalisierte sie sich im 19. Jahrhundert, in dessen zweiter Hälfte auch der Typus des internationalen Bühnenstars entstand.[95] Im *Karpathenschloss* markiert der stets angefügte bestimmte Artikel La Stilla als Diva, angelehnt an eine der berühmtesten Opernsängerinnen des 19. Jahrhunderts, Maria Malibran, genannt »La Malibran«, die 1836 während eines Auftritts an einem Herzstillstand verstarb. In Vernes Roman lauscht ein gewisser Baron Rudolph von Gortz jeden Abend von einer dunklen Loge aus La Stillas Gesang, wobei sie seine Anwesenheit zu spüren scheint und als Belastung empfindet. Während Telek in diesem Dualismus als rechtschaffen konnotierter Verehrer in ehrlicher – das heißt von ehelicher Absicht geleiteter – Liebe zu ihr entflammt, nährt Gortz als parasitischer Verehrer eine fetischistische Obsession, die auf den Besitz der Sängerin anhand ihrer medialen Reproduktionen abzielt. Nicht nur erwirbt er »alles, was mit der Künstlerin zusammenhing«[96], sein Assistent Orfanik, »einer jener verkannten Gelehrten, die sich nicht haben durchsetzen können und die der Welt gram sind«,[97] ein Mad Scientist *par excellence* also, bringt mittels phonographischer Aufzeichnung auch den Gesang La Stillas in den Besitz des Barons. Es ist schließlich das plötzliche Sichtbarwerden des verborgenen Stalkers, das wie ein Schreckgespenst eines Abends La Stillas Tod herbeiführt: Während sie eine Arie singt, öffnet »sich das Gitter

95 Vgl. Osterhammel 2010, S. 28–30.
96 Verne 1977, S. 164.
97 Ebd., S. 165.

der Loge des Barons von Gortz. Ein seltsamer Kopf mit langem ergrauendem Haar und lodernden Augen zeigte sich. Das ekstatische Gesicht war erschreckend blaß«.[98] Bei diesem Medusenhaupt Gortz' könnte es sich ebenso gut um das in Robertsons Repertoire gelistete Laternenbild handeln, das er mit den Worten »[l]a tête de Méduse, aussi terrifiante qu'autrefois« beschreibt und dessen plötzliches »se jeter sur le public« in seiner Vorführung effektvoll vom Gong begleitet wurde.[99] Dieser böse Blick des Stalkers tötet buchstäblich die junge Sängerin,[100] die einen so heftigen Schreck erleidet, dass sie auf der Bühne zusammenbricht und kurz darauf in Teleks Armen stirbt. Daraufhin verlassen Gortz und Orfanik die Stadt, während der trauernde Verlobte sich durch Reisen abzulenken versucht, die ihn und seinen Burschen Rotzko schließlich in die Karpathen bringen.

In der Nacht vor Teleks Abreise aus Werst ertönt in seinem Zimmer im Gasthaus eine körperlose Stimme: »Ja, man konnte glauben, ein Mund habe sich seinem Ohr genähert und unsichtbare Lippen sängen das zu Herzen gehende Lied Stefanos, […]: dieses süße, verzaubernde Lied hat die Stilla […] gesungen«.[101] Qua Körperlosigkeit mit einer besonderen Autorität ausgestattet – denn »Götter und Dämonen manifestieren sich häufiger in körperlosen Stimmen als in Visionen«, schreibt Thomas Macho –,[102] lockt die Stimme der Geliebten den jungen Grafen ins Schloss, wo er sich wiederfindet, als er am nächsten Tag seine Reise fortsetzen will: »Es war, als ob Franz – wie unter einem unwiderstehlichen Einfluß – sich zu der Burg hingezogen fühlte.«[103] Wie wir später erfahren, handelt es sich um eine telefonisch übertragene Stimme, womit ein technisches Medium angesprochen ist, das von Anfang an eine Beschwörungspraxis evozierte, insofern es Alexander Graham Bell dazu diente, mit »Watson, come here! I want you!« das Begehren nach der

98 Ebd., S. 171.

99 Robertson 1985, S. 173. Ähnliche Slides aus der Sammlung der Cinémathèque Française sind online abrufbar, darunter ein animiertes Exemplar mit beweglichen Augen: http://www.laternamagica.fr/notice.php?id=2966, letzter Zugriff: 12. März 2020.

100 Zum Konnex von Blick und Magie siehe Weingart 2009.

101 Verne 1977, S. 190–191.

102 Macho 2006, S. 131. Siehe dazu auch Macho 2004b.

103 Verne 1977, S. 195.

körperlichen Präsenz seines Assistenten zu artikulieren. Bei Anbruch der Dunkelheit beim Schloss angekommen, noch unentschlossen, ob er die Stimme seiner verstorbenen Geliebten nur geträumt hatte, sieht Telek plötzlich eine Gestalt auf der Bastion erscheinen:

> Es war eine Frau mit wallendem Haar. Sie hatte die Hände ausgestreckt und war in ein langes weißes Gewand gehüllt. Aber war das nicht das Kostüm, das die Stilla in der Schlußszene des Orlando trug, in der Franz von Telek sie zum letztenmal gesehen hatte? Ja, es war die Stilla. Sie stand reglos da, hatte die Arme nach dem jungen Grafen ausgestreckt, und ihr durchdringender Blick ruhte auf ihm.[104]

So fasziniert ist er von dieser Gestalt, dass sein Begleiter Rotzko ihn davor bewahren muss, in den Burggraben zu stürzen, als er auf sie zugehen will – das Erhören körperloser Stimmen blieb vor der Erfindung der Phonographie Dichtern und Wahnsinnigen vorbehalten.[105] Die Erscheinung ist, wie sich später zeigen wird, eine vom Mad Scientist Orfanik technisch erzeugte. Für Telek verschwimmen allerdings Realität und Imagination und er scheitert daran, die Erscheinung ontologisch einzuordnen. War er vormals vernunftgeleitet und wusste die ungewöhnlichen Erfahrungen der Dorfbewohnenden ohne Berufung auf übernatürliche Wirkungen zu erklären, ist er angesichts dieser ersten Begegnung mit einem Spezialeffekt Orfaniks so von Sinnen, dass er sich fast in den Tod stürzt. Eine Rationalisierung erfolgt trotzdem: Telek entwickelt die Überzeugung, Gortz habe La Stilla entführt und halte sie auf der Burg gefangen.[106] Technisierte Magie, Wunschdenken und Imagination ergänzen hier einander: Die tatsächlich existente, aber unbelebte Erscheinung wird durch Teleks Einbildungskraft zur lebenden Sängerin komplettiert, die qua ihrer illusorischen Existenz sogleich zu einem unerreichbaren, die Erfüllung aller Sehnsüchte verheißenden Ziel wird.

Auf diese Weise nun selbst den Täuschungsmanövern der Schlossbewohner verfallen, will er La Stilla – nach der Manier eines ritterlichen Hel-

104 Ebd., S. 207.
105 Peters 2000, S. 161. Peters greift hier auf Friedrich Kittlers Gedanken zurück.
106 Verne 1977, S. 208.

den, im Alleingang – aus ihrem Gefängnis befreien. Rotzko zieht unterdessen los, um die Polizei zu benachrichtigen. Von der Gesellschaft isoliert, wird Telek nun zum Gefangenen der technisch-magischen Welt: Die Zugbrücke des Schlosses findet er herabgelassen und das Tor entriegelt, »aber kaum war er ein paar Schritte [ins Schlossinnere] gegangen, da hob sich die Brücke wieder und schlug laut gegen das Tor.«[107] In der labyrinthischen Dunkelheit[108] gelangt er – nach einigen Erlebnissen, die hier ausgespart bleiben – in eine Kapelle, wo er ein Gespräch zwischen Orfanik und Gortz belauscht. Aus diesem erfährt er, dass die beiden eine bildtelefonische Verbindung ins Wirtshaus in Werst verlegt haben, mit deren Hilfe sie nicht nur die Dorfbewohner beobachten und belauschen, sondern auch Warnungen oder Totengesänge erklingen lassen können. Der von Orfanik technisch inszenierte Schlossspuk sollte Gortz' selbstgewählte Isolation auf der Burg sicherstellen – jetzt, da diese gestört wurde, will er das Schloss sprengen und Telek unter dessen Trümmern begraben. Nach dem Gespräch folgt Letzterer Gortz in einen Saal, der sich als in einer Ästhetik des Gothic gehaltenes Zentrum seiner technisch-magischen Welt entpuppt:

> Vor den Fenstern hingen schwere Vorhänge, die kein Licht hinausließen. Auf dem Fußboden lag ein Wollteppich, der die Schritte dämpfte. […] Rechts von der Tür verschwand der Hintergrund in tiefer Finsternis. Links dagegen befand sich eine mit schwarzem Stoff drapierte Estrade, die hell erleuchtet war. Etwa zehn Fuß von dieser Estrade entfernt, von der sie ein Schirm in Brusthöhe trennte, stand ein hochlehniger antiker Sessel halb im Schatten. Neben dem Sessel sah man auf einem kleinen Tisch mit einer tief herabhängenden Decke darauf einen rechteckigen Kasten. Dieser zwölf bis fünfzehn Zoll lange und fünf bis sechs Zoll breite Kasten, […], war offen und enthielt einen Metallzylinder.[109]

107 Ebd., S. 217.

108 Serres und Dupuy nehmen die labyrinthartige Struktur des Schlosses zum Anlass, eine Parallele zum antiken Mythos von Theseus und dem Minotauros zu ziehen; Serres 1974, insb. S. 261–265; Dupuy 2005, S. 92–93. Die darin enthaltene Analogisierung von Ariadne mit La Stilla hinkt jedoch ein wenig: Letztere lockt Franz als Objekt seiner Begierde ins Labyrinth, anstatt, wie Erstere, dafür Sorge zu tragen, dass er es wieder verlassen kann.

109 Verne 1977, S. 257–258.

Im Sessel bei den Phonographenwalzen sitzt Rudolph von Gortz. Auf der Estrade erscheint La Stilla und beginnt zu singen, »als käme ein Hauch über ihre Lippen, ohne daß sie sich öffneten«.[110] Sie singt »das Finale der tragischen Szene in *Orlando*, jenes Finale, bei dessen letzten Worten die Sängerin tot zusammengebrochen war«[111], und ihr Gesang verstummt an derselben Stelle wie damals. Die Gestalt auf der Bühne bleibt jedoch stehen, statt, wie damals, zusammenzubrechen. Orfaniks Medienapparat erlaubt Gortz, der als Mittler zwischen dem Reich der Magie und der diegetischen Realität fungiert, weiterhin seiner voyeuristischen Obsession nachzugehen, indem er La Stilla nach Belieben für sich singen lässt.[112] Die Schöpfung einer künstlichen Frau, die mit einem realen Vorbild die Vorzüge teilt, aber nicht die Makel, erinnert an Auguste Villiers de l'Isle Adams *L'Ève future* (1886). Hier konstruiert eine fiktive Version des Phonographenerfinders, »Thomas Alva Edison, l'homme qui a fait prisonnier l'écho […], le magicien de l'oreille«[113], einen weiblichen Androiden nach dem Vorbild der Verlobten seines Freundes Lord Ewald, unter Aussparung jener Charakterzüge, die diesem missfallen. Der hier mit allerlei Gadgets, elektrischen Vorrichtungen und Knöpfen ausgestattete fiktive Menlo Park ähnelt dem verkabelten Karpathenschloss, insbesondere wie es in der tschechoslowakischen Filmadaption *Tajemství hradu v Karpatech*[114] visualisiert ist. Zusätzlich zur mechanischen Raffinesse braucht die Belebung des Androiden in *L'Ève future* zudem den übernatürlichen Einfluss einer mystischen Gehilfin Edisons namens Sowana, die in Trance versetzt wird und dem Körper des Androiden ihren Geist leiht. Erst die Kombination von Magie und Medientechnik ermöglicht den perfekten

110 Ebd., S. 260.

111 Ebd., S. 261.

112 Christian Chelebourg bezeichnet von Gortz' andauernde Bemächtigung der Sängerin als Vergewaltigung, für die er schließlich mit dem Tod bestraft werde, und die Phantasmagorie als »intime revanche du dilettante sur l'amoureux; mais aussi perpétuation du viol et triomphe de la perversion, […]«; Chelebourg 1999, S. 91 (»intime Rache des Dilettanten am Verliebten; aber auch die Perpetuierung der Vergewaltigung und der Triumph der Perversion«, Übers.: KR).

113 Villiers de L'Isle-Adam 1886, Pos. 31, 37, »Thomas Alva Edison, der Mann, der das Echo gefangen nahm […], der Magier des Ohrs« (Übersetzung: KR).

114 Dt. Titel: *Das Geheimnis der Burg in den Karpathen*, R.: Oldřich Lipský, ČSSR 1981, 97 Min.

künstlichen Menschen – ein Ergebnis von Edisons und Ewalds Hybris –, der schließlich bei einem Schiffbruch vernichtet wird.

Im *Karpathenschloss* wird La Stillas Tod medial reproduziert, denn auch ihre letzte, vom Tod abgebrochene Arie hat Orfanik auf eine Phonographenwalze gebannt. Nicht ohne Grund erinnert dessen Name auch an Orpheus, dem es fast gelungen wäre, mithilfe seiner Kunst die verstorbene Geliebte aus der Unterwelt heraus- und wieder unter die Lebenden zu bringen. Teleks wiederauferstandene Geliebte wird von Gortz in seinem Medientheater mit einem Messer bedroht. Ersterer wirft sich schützend vor sie, »[u]nd plötzlich hörte man, wie ein Spiegel zersprang. Tausend Glasscherben fielen in den Raum, und die Stilla verschwand…«.[115] Telek wird daraufhin vor Schreck ohnmächtig, Gortz ergreift lachend, mit dem Phonographen unterm Arm, die Flucht. Als die von ihm geplanten Explosionen einsetzen und die Burg einzustürzen beginnt, werden beide unter den Trümmern begraben. Lebend geborgen wird nur Telek, durch den Schock der Zerstörung von La Stillas Doppelgängerin in eine Apathie gestürzt, in der er immerzu ihren letzten Gesang wiederholt. Therapiert wird er mit den verbliebenen Phonographenwalzen, deren wiederholtes Abspielen des Gesangs der Geliebten externalisiert und Telek wieder zu sich bringt.[116]

Am Ende lernen wir, dass die Rückführung der Ereignisse im Karpathenschloss auf weltliche Ursachen dem Gespensterglauben der Bewohnenden von Werst keinen Abbruch tut: »Übrigens hat der Lehrer Hermod in der Schule weiter die alten siebenbürgischen Sagen gelehrt. Lange noch wird die junge Generation von Werst glauben, daß Geister aus der anderen Welt in den Ruinen des Karpathenschlosses spuken.«[117] Transsilvanische Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner sind also entweder belehrungsresistent oder sie wissen, dass echte Gespenster sich nicht von den Hervorbringungen technischer Medien unterscheiden lassen, weshalb Friedrich Kittler von »Gespenster[n] alias Medien« spricht.[118] La Stilla und die Phantasmagorie verdeutlichen, dass reale Gespenster schon immer existierten, und zwar in Form der Produkte illusionistischer Medientechniken. Sie sind weder von einer realen Gespenstersichtung

115 Verne 1977, S. 264.

116 Siehe dazu Rein 2015, S. 321–323.

117 Verne 1977, S. 274.

118 Kittler 1986, S. 198.

unterscheidbar, noch sehen wir Gespenster jemals jenseits ihrer medialen Herstellungspraktiken. Für die Phantasmagorien um 1800 und in Jules Vernes *Karpathenschloss* gilt ebenso wie für das Illusionstheater des 19. Jahrhunderts Kants Feststellung: »Illusion ist dasjenige Blendwerk, welches bleibt, ob man gleich weiß, daß der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist.«[119]

1.3 »Gespenster alias Medien«[120]

Als Vernes *Karpathenschloss* erschien, war die Phantasmagorie als mediale Praktik in Vergessenheit geraten, während die Laterna magica in erster Linie als visuelle Stütze bei Vorträgen Einsatz fand.[121] Das wäre eine mögliche Erklärung dafür, dass Vernes Geistermacher sich nicht der Laterna magica bedienen, sondern einer Technik, die vorrangig mit antiken Tempelerscheinungen assoziiert wurde.[122] Das Phantom La Stillas ist hier nämlich die Spiegelung eines lebensgroßen Gemäldes, ähnlich Robertsons Megascope und dem von David Brewster vorgeschlagenen »katadioptrisch-phantasmagorischem Apparat«[123], und keine Projektion, etwa eines photographischen Laternenbildes. Eine solche würde das Medientheater im *Karpathenschloss* weiter dem Kino annähern. Dass Verne hier dieses mediale Dispositiv antizipiert, konkretisiert die Filmadaption *Tajemství hradu v Karpatech*, indem sie die Spiegelprojektion durch einen 35-mm-Filmprojektor ersetzt, der eine Farbaufnahme von La Stillas Auftritt projiziert. In Vernes Roman bewegt sich die Projektion zwar nicht, die Vorführung erfolgt dafür mit passendem Ton, der eben deshalb nicht auf die Synchronisationsprobleme trifft, die das Kino 30 Jahre lang ge-

119 Kant Anth AA 07:149.34–35.
120 Kittler 1986, S. 198.
121 Siehe dazu Elcott 2016b, S. 46; Heard 1996, S. 211–220.
122 Zu Spiegelprojektionen in der Tempelmagie siehe Heard 1996, S. 264.
123 Brewsters Idee war, das durch die geringen Ausmaße der Glasplatten bedingte Problem schlechter Bildqualität mithilfe der Projektion lebender Objekte zu umgehen; Brewster 1842, S. 83–87. Die Effektivität solcher Projektionen ist jedoch aufgrund der schwachen Lichtquellen jener Zeit zweifelhaft; siehe dazu Heard 2006, S. 101–102.

plagt haben. Voraussetzung für die bewegten Bilder auf der Leinwand ist die durch physiologische Forschung des 19. Jahrhunderts erbrachte Erkenntnis, dass der menschliche Wahrnehmungsapparat eine in mindestens zwölf Einzelbilder pro Sekunde zerstückelte Bewegung zu einem Kontinuum zusammensetzt – ein Effekt, der auch im Diskurs um die Geisterseherei figurierte. Beispielsweise führte J. H. Brown in seinem Werk *Spectropia* (1864) Gespenstererscheinungen auf durch die physiologische Beschaffenheit des menschlichen Auges bedingte Effekte zurück;[124] Physiker John Ferriar verglich Gespenstersichtungen mit den Flecken, die nach längerem Schauen in die Sonne im Sichtfeld erscheinen,[125] und Brewster sah den Nachbildeffekt nicht nur als Voraussetzung für optische Spielzeuge wie das Thaumatrop an, sondern auch als eine mögliche Ursache für optische Täuschungen und Geisterseherei.[126] Vor diesem Hintergrund verwundert es also nicht, dass es Jules Vernes Protagonisten schwer fällt, Gespenster von den Produkten optischer Medien zu unterscheiden.

Diese Grenzziehung wird auch außerhalb fiktionaler Welten zur Herausforderung, so zum Beispiel in Zaubervorführungen und im Phantasmagorientheater. Die oben beschriebenen Bemühungen historischer *fantasmagoren*, ihre Vorstellungen mit einem aufklärerischen Anstrich zu versehen, standen im Widerspruch zur Inszenierung selbst. Als Illusionist legte Robertson seine Methoden selbstverständlich nicht offen – er erklärte dem Publikum, *dass* es sich um eine Illusion handelte, nicht aber, *wie* diese entstand. Die Vorführung selbst stand der pädagogischen Geste ebenso entgegen wie ihr Paratext – die Rahmung tritt hier also in Konflikt mit der Inszenierung. Terry Castle beschreibt das so entstehende Paradox folgendermaßen:

> Promoters like Robertson and Philipsthal prefaced their shows with popular rationalist arguments: real spectres did not exist, they said; supposed apparitions were merely »l'effet bizarre de l'imagination« (M, 1:162). Nonetheless, the phantoms they subsequently produced had a strangely objective presence. They floated before the eye just like real ghosts. And in a crazy way they were

124 Brown 1864.
125 Ferriar 1813, S. 16.
126 Brewster 1842, S. 30–36.

> real ghosts. That is to say, they were not mere effects of imagination: they were indisputably there; one saw them as clearly as any other object of sense.[127]

Die Geister, deren Nichtexistenz in den Vorreden unterstrichen wurde, erschienen also unmittelbar danach – plastisch, mobil, ohne sichtbaren Ursprung und eingebettet in ein multimediales Spektakel. »One knew ghosts did not exist, yet one saw them anyway, without knowing precisely how.«[128] Gepaart mit aufklärerischen Ansprachen und Elementen wie Robertsons »cabinet de physique« entstand ein paradoxer Raum des Dazwischen. Die darin vorherrschende Spannung zwischen Wissen und Wahrnehmung, zwischen Rationalismus und Glauben, ist auch in der Zauberkunst zentral. Durch Jules Vernes *Karpathenschloss* zieht sie sich in Form des *explained supernatural*, wobei auch hier die Erklärung kaum den Effekt der Erscheinungen schmälert: »[E]ven if the ghosts are eventually explained away,« schreibt David Punter zu Gespenstern in der Gothic Novel, »this does not mean that their actual presence within the text can be forgotten«.[129] Auch die Erklärung der körperlosen Stimmen raubt den Erscheinungen im Karpathenschloss nicht ihre Macht. Teleks Rationalität hält ihnen nicht stand.

Die Figuren und Schauplätze im *Karpathenschloss* teilen sich auf den ersten Blick in zwei Lager auf, die sich jeweils als »Aufklärung« und »Aberglaube« kategorisieren lassen. Diese Begriffe gebrauche ich hier nicht affirmativ, sondern in Bezug auf im Roman implizierte Zuschreibungen. Beide sind problematisch, bezeichnet doch Letzterer die als rückständig und irregeleitet wahrgenommene Kultur der Anderen im Unterschied zur eigenen, die als »aufgeklärt«, progressiv und wahrheitsstiftend empfunden wird. Entscheidend ist, dass diese Zuweisungen sich im *Karpathenschloss* auf den zweiten Blick als satirisch herausstellen, da der Roman, wie im Folgenden gezeigt wird, diese Polarisierung letztendlich unterläuft. Die beiden Weltanschauungen, die sich hier zunächst gegenüberstehen, gruppieren sich einerseits um Urbanität, Rationalität, Technisierung, Wissenschaft und Alphabetismus, repräsentiert durch

127 Castle 1988, S. 49. Das Zitat hier stammt aus den Memoiren Robertsons.
128 Ebd., S. 30.
129 Punter 1996, S. 10.

die Figuren Telek, Gortz, Rotzko und Orfanik; und um vorindustrielle Ruralität, Folklore und Analphabetismus andererseits, repräsentiert durch die Bewohnenden Wersts. Auch bezüglich der Mediennutzung scheinen Erstere Letzteren voraus zu sein: Ist das einzige technische Medium der Dorfbewohnenden das Fernrohr, hantieren insbesondere Gortz und Orfanik mit einem avancierten medientechnischen Arsenal. In seinem Aufsatz zum *Karpathenschloss* unterstreicht Jacques Neefs die Opposition zwischen dem Schloss und Werst sowie den Weltbildern, für die diese Orte einstehen: Werst als geographisch unbestimmter Ort sei der isolierte Raum des Archaischen, in dem ein Magieglaube vorherrsche, während das Karpathenschloss, an dem das Fantastische in Rationalisierung und Technik aufgehe, den Gegenpol repräsentiere.[130]

Entgegen dieser Lesart scheint die Grenze zwischen diesen beiden Gruppen und deren jeweiligen Weltbildern im *Karpathenschloss* eine fließende zu sein. Zunächst ist es Nic Deck, einer der beiden Freiwilligen, die am Beginn des Romans zum Schloss aufbrechen, der, im Unterschied zu den anderen Bewohnenden Wersts, eine rationale Erklärung der Ereignisse auf der Burg propagiert. Nach seiner Begegnung mit dem illusionistischen Repertoire Orfaniks reiht allerdings auch er sich in die als ängstlich und abergläubisch markierte Gemeinschaft ein. Die Rolle des Rationalisten übernimmt als Nächstes Franz von Telek – bis seine Erklärungsmuster sich angesichts von La Stillas Erscheinung ebenfalls radikal ändern. Verstand er die Gespenster zuvor als der Imagination der Dorfbewohner entsprungene, werden sie nun zu realen: Telek mag zwar nicht an Gespenster glauben, aber er sieht ein Gespenst. Auch dies ist ein typisches Motiv der Gothic Novel: In Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) verliert sich im Laufe des zweiten Buches die Eindeutigkeit der Erzählperspektive, deren Objektivität damit unklar wird. Die verbleibende Erzählung lässt sich als die verzerrte Wahrnehmung der psychisch labilen Protagonistin Emily St. Aubert lesen. »The inhabitants of Udolpho,« schreibt David Punter in einem Satz, der sich ebenso auf Telek beziehen könnte, »may be ghosts, bandits or devils: to Emily they are the incarnation of evil, and their reality can only be read through the

130 Neefs 1979, S. 384.

medium offered by her dislocated mind.«[131] Im *Karpathenschloss* bleibt bis zur Offenlegung durch Orfanik am Schluss unklar, wie die scheinbar übernatürlichen Phänomene zu begründen sind. Telek selbst privilegiert, nachdem er La Stillas Erscheinung gesehen hat, irrationale Erklärungen und blendet seine vorherigen Ansätze aus. Er erlebt das, was Terry Castle den Rezipierenden der Phantasmagorie attestiert:

> The subliminal power of the phantasmagoria lay in the fact that it induced in the spectator a kind of maddening, irrational perception: one might believe ghosts to be illusions, present ›in the mind's eye‹ alone, but one experienced them here as real entities, existing outside the boundary of the psyche. The effect was overall unsettling – like seeing a real ghost.[132]

Die Erscheinung La Stillas nimmt also denselben Status ein wie eine reale Gespenstersichtung, und zwar weil sie von dieser ununterscheidbar ist. Ebenso scheint Gortz angesichts der Medieneffekte Orfaniks seine rationalistische Weltsicht temporär zu vergessen. Wurde die Photographie im 19. Jahrhundert als Beleg für die Existenz von Eidola oder theosophischen Ätherleibern herangezogen (siehe 2.3.2), so wird La Stillas medial erzeugte Wiedergängerin hier zu einer Bestätigung ihres Fortlebens nach dem Tod. In beiden Fällen vermitteln technische und spiritistische Medien nicht nur gleichermaßen zwischen der Welt der Toten und der Lebenden, sondern auch zwischen den Denksystemen »Aufklärung« und »Aberglaube«: Die infolge von Gortz' Medusenblick umgekommene La Stilla tritt als untotes Produkt technischer Medien auf, wobei diese zugleich als spiritistische fungieren und deshalb eine Kippstelle zwischen den beiden scheinbar entgegengesetzten Welten herstellen. Die oben genannten Begriffscluster lassen sich nämlich nicht in Polaritäten denken, sondern offenbaren im *Karpathenschloss* ihre Verschränkung miteinander. Technische Medien fungieren dabei nicht nur als Schnittstelle, sondern scheinen immer auch Verbindungen ins Jenseits herzustellen. Auch Vernes Ort der Geistererscheinung, das titelgebende Karpathenschloss, steht außerhalb dieser beiden Denksysteme und nimmt die Funktion eines

131 Punter 1996, S. 60.
132 Castle 1988, S. 49–50.

Scharniers ein, an dem der Grenzverlauf verschwimmt und ihre Bestandteile sich wie die Glaselemente in einem Kaleidoskop in Bewegung setzen, um immer wieder neue Konstellationen einzugehen. Das Schloss entpuppt sich dadurch als Medium im Sinne des lateinischen *medium* oder des griechischen *μεταξύ* (*metaxy*), des Dazwischen. Als erweiterter Illusionsapparat Orfaniks, ein Labyrinth der technischen Gespenstererzeugung, vermittelt es zwischen zwei Welten. Spätestens seit Michel Serres' *Parasit* wissen wir, dass Medien sich nie neutral verhalten, sondern als produktive Störung fungieren. Das Rauschen, das sie zwischen den beiden Polen erzeugen, manifestiert sich in diesem Fall als ein Raum der Fantasie, des Traums und der Paradoxien.

In diesem wird etwas erlebt, woran nicht (mehr) geglaubt wird. Es ist ein Raum, den neben fantastischer Literatur auch Phantasmagorien- und Zaubertheater schaffen. Unter den Grenzen, die hier kollabieren, sind diejenigen zwischen technischen und spiritistischen Medien, zwischen Rationalismus und Glauben, zwischen wissenschaftlichem und okkultem Wissen. In diesem paradoxen Raum einer »Entkopplung von Wissen und Affekt, von Wahrheit und Effekt«[133] bewegen sich also Rezipierende von Phantasmagorien, Zaubervorführungen und von Vernes *Karpathenschloss* als Übersetzung säkularer Magie in die Literatur. Hier zeigt sich, was Natascha Adamowsky die »Paradoxie des Medialen« nennt: »eine besondere Pointe aller Medialität, nämlich dass ausgerechnet diese wichtige Differenz zwischen ›Trick‹ und ›Wahrheit‹, oder anders gewendet: zwischen Fiktion und Realität, im Moment des Erlebens vergleichgültigt wird.«[134] Quasi aus der umgekehrten Perspektive heraus schreibt der Soziologe Richard Stivers in *Technology as Magic*, Magie funktioniere als selbsterfüllende Prophezeiung, da der Glaube an Magie sie als wirksam erscheinen lasse.[135] Demzufolge spielt der reale Kausalzusammenhang keine Rolle – er lässt sich ohnehin nicht von einem scheinbaren Zusammenhang zwischen einer magischen Praktik und der auf sie folgenden Wirkung unterscheiden. Deshalb verpufft Franz von Teleks Überzeugung, im Karpathenschloss ginge es keinesfalls mit dem Übernatürlichen zu,

133 Frye 2008, S. 14.
134 Adamowsky 2003, S. 114–115.
135 Stivers 2001, S. 3.

sobald ihm dort seine Geliebte erscheint. Auch Gortz, der im Gegensatz zu jenem weiß, dass er sich in einem Medientheater befindet, gibt sich gern der Illusion hin und sieht darüber hinweg, dass es sich nur um eine Simulation La Stillas handelt, um ihren Gesang zu genießen. Der Rationalismus weicht für die Dauer der Vorführung dem Glauben.

1.4 Wissen und Illusion

1.4.1 »Je sais bien, mais quand même«

»Wir glauben nicht, aber handeln so, als glaubten wir, und glauben dadurch, ohne zu glauben […]; weder ganz aufgeklärt noch ganz unaufgeklärt.«[136] Diese unentschiedene Position, die sich auch an Telek beobachten lässt, identifiziert Hartmut Böhme als zentrales Charakteristikum der Moderne, die sich niemals von der Vormoderne distanziert hat. Sie findet sich auch im Kern ihrer Unterhaltungskultur. »Nichts scheint falscher zu sein«, schreibt er in *Fetischismus und Kultur*, »als die These von der Entzauberung der Welt.«[137] Im Gegenteil zeigen »[d]ie Fetisch-, Idol- und Kultformen heute […], dass die Entzauberung im Namen der Rationalität zu einem schwer kontrollierbaren, deswegen umso wirkungsvolleren Schub von Energien der Wiederverzauberung geführt hat.«[138] Böhme referiert eine von Werner Heisenberg überlieferte Anekdote über Niels Bohrs Nachbarn: Obwohl dieser nicht an die magische Wirkung eines Hufeisens glaubte, hing über seiner Haustür ein solches. Diesem wohnt als Fetisch magische Kraft inne, unabhängig davon, ob der Nachbar daran glaubt oder nicht – »[m]an glaubt also doch.«[139] Diese Haltung fasst Böhme unter Rückgriff auf die berühmte Formel des Ethnologen, Philosophen und Psychoanalytikers Octave Mannoni (1899–1989) wie folgt zusammen:

136 Böhme 2006, S. 14.
137 Ebd., S. 23.
138 Ebd.
139 Ebd., S. 13.

> »Je sais bien … mais quand même: la croyance« – Ich weiß schon, aber dennoch …: der Glaube/die Glaubhaftigkeit/die Glaubwürdigkeit. Das Hufeisen: Wir wissen schon, aber dennoch … Wir glauben nicht, aber handeln so, als glaubten wir, und glauben dadurch, ohne zu glauben.[140]

Führte die Industrialisierung im 19. Jahrhundert, dem »Saeculum der Dinge«[141], zu einer Vermehrung von Artefakten, die den Alltag in den Schaufenstern der entstehenden Kaufhäuser ebenso wie im eigenen Haus anfüllten, so kann die erste Great Exhibition von 1851 als Höhepunkt und spektakuläre Huldigung dieser Warenkultur gelten. Sie machte nicht nur Besuchende zu Flaneuren, sondern diese zugleich zu kontrollierbaren Konsumierenden, die zum Fokus der zunehmend ihre Dominanz über die Warenkultur ausweitenden Werbeindustrie wurden.[142] Folglich rückte der Fetischismus, schreibt Böhme, am Ende des 19. Jahrhunderts in Form von Psychopathen, Sammlern, Warenkonsumenten, Künstlern, Fabrikherren oder Dandys »ins Zentrum der europäischen Gemeinschaften.«[143]

Zur gleichen Zeit waren Ethnologen damit beschäftigt, den Fetischismus in anderen Kulturen zu identifizieren und als »primitiv« zu labeln. Dabei übersahen sie jedoch, dass er sich in ihren eigenen Kulturen entwickelte und dort florierte. Ähnlich attestiert Octave Mannoni, auf den Böhme sich im obigen Zitat bezieht, der Ethnologie eine stetige Verlagerung des Glaubens in die Vergangenheit. »[I]l est probable«, schreibt er, »que cette croyance a toujours été renvoyée à un autrefois«.[144] Anhand von Beispielen aus der Psychoanalyse, der Ethnologie und Literatur zeigt Mannoni, dass der von Freud im Zusammenhang mit dem Kastrationskomplex verwendete Begriff der Verleugnung nicht nur in der Psychopathologie eine Rolle spielt, sondern eine Komponente kultureller und alltäglicher Praktiken ist.[145] Im Unterschied zur Verdrängung, der ein Konflikt zwischen Es und Ich zugrunde liege und die sich deshalb auf das Unbewusste beziehe, – von Laplanche und Pontalis zusammengefasst als

140 Ebd., S. 14.
141 Ebd., S. 17.
142 Zu Weltausstellung und Warenkultur siehe Richards 1991, S. 5.
143 Böhme 2006, S. 19.
144 Mannoni 1969, S. 9.
145 Siehe dazu auch Pfaller 2012, S. 99.

»Operation, wodurch das Subjekt versucht, mit einem Trieb zusammenhängende Vorstellungen (Gedanken, Bilder, Erinnerungen) in das Unbewußte zurückzustoßen oder dort festzuhalten«[146] –, beziehe sich die Verleugnung »auf die äußere Realität: Verleugnung einer Wahrnehmung.«[147]

Eines der Beispiele, auf die Mannoni wiederholt zurückkommt, ist die Situation in einem Zaubertheater: »Le spectateur se pose en parfait incrédule devant les tours des illusionistes, mais il exige que ›l'illusion‹ soit parfaite, sans qu'on puisse savoir qui doit être trompé«.[148] Zuschauende wissen also, dass sie in einer Zaubervorstellung getäuscht werden, sie erwarten aber, dass die Illusion glaubwürdig sei. Der Genuss stellt sich nämlich nur dann ein, wenn sie gleichzeitig neben einem ihr entgegengesetzten Wissen besteht. »Il faut en somme que la croyance survive le démenti, bien qu'elle devienne insaisissable, et qu'on n'en voie que les effects tout à fais paradoxaux,«[149] schreibt Mannoni, bevor er zum Beispiel des Zauberkünstlers zurückkehrt. Im Verhältnis der Zauberkunst zur Magie werde nämlich ein vermeintlich überwundener Glaube manifest, denn so vernünftig und aufgeklärt der Zauberkünstler auch sei, lebe er doch »sur la croyance tranformée qu'il est un magicien«, was einen Großteil des Vergnügens an der Zauberkunst ausmache.[150]

1.4.2 Zweite Welten und Illusionen der anderen

Im ersten Teil seines Buches *Zweite Welten und andere Lebenselixiere* entfaltet Robert Pfaller das Konzept »Zweiter Welten« unter Rückgriff auf Mannonis Modell der Verleugnung als kulturelle Praxis sowie auf Ideen von Denkern wie Artistoteles, Zhuangzhi, Huizinga oder Freud. Pfallers Zweite Welten sind nicht gleichzusetzen mit den Secondary Worlds,

146 »Verdrängung«, in: Laplanche/Pontalis 1998, S. 582–587, hier: S. 582.

147 »Veleugnung«, in: ebd., S. 594–598, hier: S. 597.

148 Mannoni 1969, S. 9. »Der Zuschauer stellt sich angesichts der Tricks des Illusionisten komplett ungläubig, aber er erwartet, dass ›die Illusion‹ perfekt ist, ohne dass man wissen kann, wer getäuscht werden soll«. (Übers.: KR).

149 Ebd., S. 23. »Im Grunde muss der Glaube die Gegenerklärung überleben, er muss unerreichbar werden, von ihm darf nichts sichtbar sein als seine gänzlich paradoxen Auswirkungen.« (Übers.: KR).

150 Ebd., S. 23–24; Zitat: S. 23, »[…] von dem umgewandelten Glauben, er sei ein Magier«. (Übers.: KR).

einem in der Fantastikforschung geläufigen, ursprünglich von J. R. R. Tolkien geprägten Begriff. Dabei geht Letzterer von einer Kritik von Coleridges *willing suspension of disbelief* aus. Diese beschreibe die Leistung fantastischer Literatur nur unzureichend, schreibt Tolkien in »On Fairy-Stories«. Anstatt von Lesenden die Aufhebung eines Unglaubens zu verlangen, kreiert der Geschichtenschreiber eine »Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is ›true‹, it accords with the laws of this world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside it.«[151] Sobald diese Welt unglaubhaft werde, fänden sich Lesende in ihrer ersten Welt wieder, von der aus sie die Secondary World von außen betrachten könnten.

Pfallers Zweite Welten umfassen neben der Fiktion auch alle anderen neben der Wirklichkeit, der »Ersten Welt«, existierenden Weltentwürfe wie Fantasie, Wünsche oder Träume. Diese sieht er als für ein Leben in der Wirklichkeit notwendig an: »Die erste Welt selbst scheint es regelmäßig mit sich zu bringen, dass wir den Traum von einer zweiten, anderen entwickeln müssen – nämlich um eben in der ersten zu leben.«[152] Zweite Welten zögen sich deshalb als Konstante durch diverse Kulturen, wobei sie ihren Reiz – das übernimmt Pfaller von Mannoni – aus der von Verleugnung begleiteten Illusion schöpften:

> [D]ie Verleugnung [ist], Mannoni zufolge, eine allgemeine Operation, die nicht nur in Fetischismus und sonstiger Perversion, sondern auch in pathologischen wie normalen Phänomenen des Alltagslebens auftritt und die darüber hinaus sogar das Grundprinzip für eine Reihe von Kunstformen und kulturellen Institutionen darstellt: für den Zaubertrick im Varieté, die Illusion auf dem Theater, die familiäre Inszenierung rund um den Weihnachtsmann und dergleichen.[153]

Verleugnung strukturiert also »nicht nur die Perversion, sondern auch ein kulturelles Normalvorbild. Sie ist nämlich eine Form des gesellschaftlichen Imaginären – eine bestimmte Art, mit Illusionen umzugehen.«[154]

151 Tolkien [1939], S. 12.
152 Pfaller 2012, S. 16.
153 Pfaller 2002, S. 48.
154 Ebd., S. 99. Zum Vergnügen der Verleugnung siehe Mannoni 1969, S. 20.

Die Lust an einer Illusion erfordert ein ihr entgegenstehendes Wissen. Ein Trompe-l'œil-Gemälde können Betrachtende nur dann genießen, wenn sie wissen, »dass die zerbrochene Glasscheibe, die vor dem Landschaftsbild angebracht zu sein scheint, nur eine weitere gemalte Darstellungsebene ist und kein Transportschaden.«[155] Ebenso treten im Alltag immer wieder Situationen auf, die »nicht zustande kommen können, wenn sie nicht von einer Fiktion begleitet werden.«[156] Ein Beispiel, auf das Pfaller immer wieder zurückkommt, ist die Frage, ob ein Paar nach einem Rendezvous die Nacht gemeinsam verbringen möchte. Diese artikuliert sich nicht direkt, sondern über den Umweg einer anderen Frage, nämlich derjenigen nach einer gemeinsamen nächtlichen Tasse Tee in der Wohnung einer der beiden Personen.[157] Diese Illusion, die Zweite Welt also, ist notwendig, um die gewünschte Situation in der Ersten Welt herbeizuführen. »Es ist also eine Existenzbedingung solcher Vorgänge«, schreibt Pfaller, »dass man sich über sie täuschen kann. Ohne ›zweite Welt‹, ohne Möglichkeit der Täuschung über sie, bleiben sie selbst unmöglich.«[158] Damit sei aber nicht gesagt, dass die beiden Teetrinkenden oder Trompe-l'œil-Rezipierenden an die Zweite Welt glauben. Auch Mannoni stellt heraus, dass Glaube für eine imaginäre dritte Person aufrecht erhalten werde: »Beaucoup d'adultes seraient prêts à avouer […] qu'ils ne sont pas religieux pour eux-mêmes, mair pour les enfants.«[159] Es glaubt also niemand tatsächlich und doch tun es alle. Es handelt sich um »des croyances qu'en apparence personne n'assume. *On* y croit.«[160]

Bei diesen *croyances*, die Mannoni von den *fois*, unterscheidet – da im Deutschen beide mit »Glauben« übersetzt werden (und zudem keine Mehrzahl haben), schlägt Pfaller »Aberglaube« und »Bekenntnis« als Übertragungen vor[161] – handelt es sich, so paraphrasiert ihn Pfaller »um Illusionen, die nur dann gepflegt werden, wenn es ein besseres Wissen

155 Pfaller 2012, S. 141.
156 Ebd., S. 85.
157 Ebd., S. 30, 50, 85.
158 Ebd., S. 85.
159 Mannoni 1969, S. 19. »Viele Erwachsene sind bereit zuzugeben […], dass sie nicht um ihrer selbst willen religiös sind, sondern um der Kinder willen.« (Übers.: KR).
160 Ebd. »Überzeugungen, die scheinbar niemand hat. *Man* glaubt daran.« (Übers.: KR).
161 Siehe dazu Pfaller 2002, S. 57–69.

gibt, das sie suspendiert.«[162] Die Täuschung – beispielsweise im Fall des nächtlichen Tees – bleibt also ohne Subjekt, anonym, das heißt »sie braucht niemandes Täuschung zu sein.«[163] Es ist ausreichend, wenn beide ihr entsprechend handeln. Ausführlicher diskutiert Pfaller dieses Konzept der von einem der Illusion entgegengesetzten besseren Wissen begleiteten »Einbildung ohne Eigentümer«[164] in *Die Illusionen der anderen*. Er sieht sie, »mehr oder weniger verdeckt, in sämtlichen lustvollen kulturellen Praktiken, Spielen, Kunstwerken, in manchen therapeutischen Techniken und insbesondere in den vor allem von antiken Philosophenschulen erprobten Glückstechniken am Werk«.[165] Entscheidend sei, dass diese Delegation des Glaubens an imaginäre Dritte es erlaube, den Glauben anzunehmen, ohne ihn sich zu eigen zu machen – »durch ein besseres Wissen auf Entfernung gebracht,« schreibt Pfaller, »erscheinen sie [die Einbildungen] niemals vollständig als die Überzeugungen derer, die sie äußern«[166]. Während andere Glaubensformen wie geläufige Ideologien oder anerkannte Religionen »in der Form unmittelbarer Nähe existieren«[167], provozieren diese eine Distanzierung seitens ihrer Subjekte. Und im Unterschied zu diesen werden diese Einbildungen »*durch besseres Wissen nicht nur nicht aufgehoben, sondern überhaupt erst installiert*«.[168]

Wenn die klassische Philosophie sich mit der Frage beschäftigte, wie eine Illusion als solche erkannt werden könne – beispielsweise fragt Descartes danach, wie wir eine Fata Morgana von einer Stadt unterscheiden könnten –, so ist der Inhalt der Illusion offenbar und ihr Wahrheitswert unklar. Die Illusionen der anderen weisen eine umgekehrte Struktur auf: »[D]aß sie unwahr sind, ist uns völlig klar, nur daß wir sie dennoch vor Augen haben, bleibt uns verborgen.«[169] Entgegen besseren Wissens verhalten wir uns den Illusionen entsprechend und vergessen deshalb, dass wir ihnen verfallen sind. Hier besteht das Problem also nicht darin, »ein

162 Ebd., S. 54.
163 Pfaller 2012, S. 85.
164 Pfaller 2002, S. 9.
165 Ebd.
166 Ebd., S. 10.
167 Ebd.
168 Ebd., S. 12, Hervorhebung im Original.
169 Ebd., S. 13.

Bild zu haben und nicht zu wissen, ob es ein wahres, der Wirklichkeit entsprechendes Bild ist.«[170] Vielmehr geht es umgekehrt darum, »ein adäquates Bild der Wirklichkeit zu haben und das auch zu wissen, aber nicht zu wissen, daß man daneben noch ein anderes Bild hat.«[171] Daraus ergibt sich auch, dass der Inhalt der Illusion nicht sofort klar ist.

Diese Delegation der Illusion setzt sich nach Pfaller in einer Delegation des Konsums und des Genusses überhaupt fort: Das »Dosengelächter« in einer Fernsehkomödie lacht stellvertretend für die Zuschauenden, der Chor in der griechischen Tragödie artikuliert die Gedanken und Emotionen des Publikums, Klageweiber trauern stellvertretend für andere, tibetanische Gebetsmühlen beten für andere »und ein Fabelwesen wie der ›einfache Mann von der Straße‹ kann an meiner Stelle von Dingen überzeugt sein, die ich selbst nicht ernstnehmen kann.«[172] Solche Praktiken der Delegation bezeichnet Robert Pfaller als »Interpassivität« – als Gegenstück zur Interaktivität, bei der Rezipierende einen Teil zum Kunstwerk beitragen, wird hier die Rezeption »von den Betrachtern zum Kunstwerk verlagert«.[173] Interpassivität, die sich wiederum in diversen Bereichen der Kultur und des Alltags wiederfindet, identifiziert er als »eine auffällige Magie des zivilisierten Aberglaubens.«[174] Beispielsweise nennt er hier die Praxis Intellektueller, in Bibliotheken Kopien anzufertigen – heute wären es vermutlich Digitalisate irgendeiner Form –, ohne sie jemals zu lesen. Das Kopieren scheint hier eine ähnliche Befriedigung zu verschaffen wie die Lektüre selbst, die dadurch umgangen wird. Tatsächlich sieht Pfaller im Kopiervorgang eine deutliche Inszenierung des Lesens »mit Hilfe einer Maschine, die das Buch Seite für Seite durchläuft und in linearer Abfolge jeder Stelle des Textes gleichsam das Licht der Aufmerksamkeit schenkt.«[175] Der Kopierer spielt uns das Lesen vor – eine kleine magische Handlung. Zu einer weiteren Eigentümlichkeit interpassiver Magie merkt Pfaller an: »Den sogenannten ›Wilden‹ scheint es klar

---

170 Ebd.
171 Ebd., S. 14.
172 Ebd., S. 27.
173 Ebd.
174 Ebd., S. 37–38.
175 Ebd., S. 40.

zu sein, was sie tun, wenn sie zaubern. Die sogenannten ›Zivilisierten‹ dagegen zaubern, ohne es zu bemerken.«[176]

Dies ist eine Möglichkeit, schlussfolgert Pfaller, wie Illusionen »in einer aufgeklärten Gesellschaft existieren können, die sich über derartige Einbildungen erhaben fühlt«.[177] Es sind objektive Illusionen, in dem Sinne, dass sie kein Subjekt haben. Sie werden entweder anderen unterstellt oder für imaginäre dritte Personen inszeniert – ähnlich Mannonis Konzept vom Glauben an den Weihnachtsmann »um der Kinder willen«.

Analog speist sich der Genuss einer Zaubervorführung aus dem Wissen, dass die Zauberkünstlerin keine übernatürlichen Kräfte besitzt, sowie daraus, dass ebendas suggeriert wird. Mannonis Formel ergänzt Pfaller zu: »*Ich weiß zwar, dass das eine Illusion ist, dennoch aber macht es mir Freude, so zu tun, ab ob es wahr wäre.*«[178] Ausgehend davon arbeitet er eine kulturelle Normalgestalt der Verleugnung heraus. Während er von Mannoni unter anderem die Idee übernimmt, dass es weniger der Inhalt der Illusion ist, der ihren Genuss ermöglicht, als vielmehr ihr Status als Illusion trotz eines konträren besseren Wissens,[179] führt Pfaller auch einen Gedanken aus Johan Huizingas Spieltheorie ein, demzufolge »allein das Spiel in der Lage ist, einen bestimmten, äußerst intensiven Affekt hervorzurufen«.[180] Dieser von Huizinga sogenannte »heilige Ernst« verleiht banalen Ereignissen Feierlichkeit und vermag eine besondere Ekstase auszulösen, die bedeutende Ereignisse außerhalb von Spielsituationen nicht provozieren. Aus dieser Perspektive lässt sich aber auch die Zaubervorführung begreifen, findet sich hier doch häufig die Idee, Zaubernde und Zuschauende einigten sich auf bestimmte Regeln, gingen einen Pakt miteinander ein usw.[181]

Das Bündnis zwischen Zauberkünstler_in und Publikum nimmt dabei verschiedene Formen an. Zuschauende sind in Zaubervorführungen Beobachter, Zeugen, Komplizen, Mitspielende und auch Mittäuschende.

176 Ebd.
177 Ebd., S. 44.
178 Pfaller 2012, S. 97, Hervorhebung im Original.
179 Vgl. ebd., S. 97–99.
180 Ebd., S. 103.
181 Christopher Priest artikuliert diese Idee als Pact of Acquiescent Sorcery in Priest 1995, S. 33.

Beispielsweise werden bei einigen Illusionen Freiwillige auf der Bühne platziert, um – stellvertretend für den Rest des Publikums, der »nur« betrachtet – das Geschehen dort aus nächster Nähe zu betrachten und Authentizität zu bezeugen. Sie werden damit zu Komplizen der Performer_innen, deren Illusionen sie quasi mit ihnen zusammen decken, ohne es zu wissen. Selbstverständlich funktionieren einige Illusionen nicht ohne tatsächliche Komplizen im Publikum, die als »Freiwillige« auf die Bühne kommen und für alle anderen Zuschauenden nicht von tatsächlich freiwilligen Mitspielenden unterscheidbar sind. Auch deren mögliche Anwesenheit im Publikumsraum fällt der Verleugnung der Zuschauenden anheim. Huizinga weist im Übrigen auch darauf hin, dass der Begriff »Illusion, die *inlusio*, buchstäblich: die Einspielung«[182] bedeutet, womit das Spiel schon immer mit der Illusion verwoben sei. Er charakterisiert das Spiel als

> eine freie Handlung […], die als ›nicht so gemeint‹ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders als die gewöhnliche Welt herausheben.[183]

Es ähnelt einer rituellen Handlung und erzeugt wie eine Zaubervorführung ein Gefühl der Spannung und Freude bei deren Lösung.

Huizingas heiliger Ernst des Spiels setzt das Wissen voraus, dass es sich um ein Spiel handelt, dass es »um nichts zu gehen scheint«.[184] Auch er hat also die Verleugnung zum Grundmechanismus, denn auch hier setzt der Genuss der Illusion ein ihr entgegenstehendes besseres Wissen voraus. »*Nicht* der Inhalt der Illusion macht Freude«, schreibt Pfaller, »sondern ihr Status – ihr Aufgehobensein durch ein besseres Wissen. Die Illusion

182 Huizinga 1981, S. 20.
183 Ebd., S. 22, im Original kursiv.
184 Pfaller 2012, S. 103.

erzeugt Lust dank des Bewusstseins, dass sie eine Illusion ist.«[185] Freuds Konzept des »Unheimlichen«, das er als eine Wiederkehr des verdrängten Vertrauten versteht, setzt eine Überwindung des Geisterglaubens voraus – erst, wenn dieser durch Rationalität verdrängt wurde, kann er als das Unheimliche wiederkehren. Ähnlich setzt der Illusionismus ein rationalisiertes Weltbild voraus. In der Zaubervorführung weiß das Publikum, dass es mit einem technisch erzeugten Effekt konfrontiert ist und nicht mit übernatürlichen Phänomenen. »Geglaubt wird nicht dem Zauberer, sondern seiner Technik«, schreibt deshalb Thomas Macho.[186] Im Kontext moderner Zauberkunst glauben Zuschauende also nicht daran, der Magier besitze tatsächlich übernatürliche Fähigkeiten oder könne die Unterstützung höherer Mächte dirigieren. Sie glauben vielmehr an seine Fähigkeit, die Illusion des Übernatürlichen mithilfe technischer Mittel zu erzeugen. Und, wie Mannoni an oben zitierter Stelle schreibt, erwarten sie, dass diese Illusion perfekt ist. Zauberkunst spielt also auf vielfältige Weise mit dem Konflikt zwischen Illusion und Wissen, unter anderem indem sie, ebenso wie die Phantasmagorie, beide Elemente hervorhebt und den Status der Illusion als Illusion unterstreicht.

1.5 Aufgeklärte Geisterseherei

Dieses Rezeptionsmuster technisierter illusionistischer Vorführungen etabliert die Phantasmagorie um 1800 als multimediales, immersives Spektakel. Erfolgt bei Philidor und Robertson (im Unterschied zu Schröpfer) einerseits die Selbstidentifizierung mit dem Rationalismus, indem *fantasmagore* und Zuschauende übereinkommen, dass sie als Anhänger_innen eines säkularen, wissenschaftlichen Weltbildes nicht an Gespenster glauben, widmet sich der Hauptteil der Vorführung andererseits dem möglichst überzeugenden Erleben von Geistererscheinungen. Darüber hinaus wird ebendieser Umstand reflektiert, indem der *fantasmagore* explizit den illusionistischen Charakter der Vorstellung unterstreicht. Hier

185 Ebd., S. 98–99, Hervorhebungen im Original.
186 Macho 2004a, S. 38.

begegnet uns – und das gilt für Jules Vernes *Karpathenschloss* ebenso wie für die Zauberkunst – eine Rezeptionshaltung, wie Pfaller sie in *Zweite Welten* beschreibt: der Genuss einer Illusion trotz und wegen eines ihr entgegengesetzten besseren Wissens. Robertsons Publikum glaubt nicht an Gespenster, geht aber in seine Vorstellung, um solche zu sehen, und es ist der Nichtglaube, der eine genussvolle Rezeption der Erscheinungen zulässt. Die Phantasmagorie als technisch avancierte illusionistische Vorstellung erweist sich in diesem Sinne als Vorläuferin der Bühnenzauberkunst. Beide vereint darüber hinaus die Affinität zu Motiven des Okkultismus und der Folklore sowie zu Gespenstererscheinungen und diese Affinität zieht sich bis zum frühen Film durch.

Im *Karpathenschloss* werden nicht nur zentrale Topoi phantasmagorischer Illusionspraktiken verarbeitet, sondern auch Phantasmagorie, Illusionismus, Wissenschaft und Technik miteinander verflochten. Diesen Konnex versetzt Verne ins späte 19. Jahrhundert, die Blütezeit der Bühnenzauberkunst, wo er ihn mit Phonographie, Oper sowie elektrischen Übertragungsmedien vermengt und in die Form eines Hybrids aus Gothic Novel und Science-Fiction gießt. An der Schwelle zur darin antizipierten Kinematographie erschienen, verhandelt der Roman neben phantasmagorischen und anderen Medientechniken auch Erklärungsmodelle des Illusionismus: Zunächst als übernatürliche Erscheinungen markierte Medieneffekte werden hier zwar wiederholt rationalisiert, allerdings wird ihr Status als übernatürliche Erscheinungen dadurch nicht unbedingt aufgehoben. Teleks Verlobte ist in seinen Armen verstorben. Trotzdem ist er bereit, angesichts ihrer Erscheinung an ihr Fortleben zu glauben – und das, nachdem er in Werst die Phänomene auf dem Schloss zu rationalisieren wusste. Orfaniks Offenlegung seiner eigenen illusionistischen Praktiken bringt die Bewohnenden Wersts nicht davon ab, weiterhin an den Spuk im Schloss zu glauben, was in der Ununterscheidbarkeit von Gespenstern und medientechnischen Erzeugungen begründet sein mag: Insofern wir ihnen nur in Form medialer Hervorbringungen begegnen, erweisen sich Gespenster als real, das heißt erfahrbar. Medien stellen den einzig möglichen Zugang zur Welt der Geister dar und bestätigen so paradoxerweise in ihrer Rationalisierung und Technisierung deren Existenz.

Eine weitere zentrale Eigenschaft, die Phantasmagorie, *Das Karpathenschloss* und Bühnenzauberkunst vereint, ist das Zelebrieren eines Verharrens auf der Schwelle. Entsteht hier eine Spannung zwischen Rationalismus und Glauben – oder, wenn man so will, »Aufklärung und Aberglaube« –, so konstituiert sich im nächsten Schritt die Ambiguität der eigenen Position. Beide Erklärungsmuster stehen jederzeit als Optionen offen, ohne dass eine Entscheidung für eines davon fiele. Auch wenn der illusionistische Charakter der Darbietung offen eingeräumt wird (im Unterschied beispielsweise zum Spiritismus), so wird doch eine bekanntlich unmögliche übernatürliche Wirkung inszeniert. Das ist das zentrale Paradox des Illusionismus. Er etabliert einen zugleich lustvollen und beunruhigenden liminalen Zustand des Unwissens und Rätselns. Aus dieser latent unbefriedigenden Situation entstehen auch negative Assoziationen der Zauberkunst mit Kriminalität, Betrug und Antagonismus – Zauberkünstler_innen scheinen (wie Robertson und Gortz) ihre Publika dazu herauszufordern, ein Puzzle zusammenzusetzen, dessen Teile sie ihm aber nur teilweise zur Verfügung stellen.

2 Erscheinen und Verschwinden. Spiegelillusionen

Die englische Redewendung »smoke and mirrors« ist von zauberkünstlerischen Praktiken inspiriert. Sie geht wohl auf den Journalisten Jimmy Breslin zurück, der damit 1975 die beschönigende Verschleierung von Wahrheit in der Politik bezeichnete.[1] Spielte im vorangegangenen Kapitel Rauch als Trägermedium von Illusionen eine Rolle, so stehen hier Spiegel- und Glasflächen in dieser Funktion im Mittelpunkt. Auf Zauberbühnen lassen Spiegelungen etwas an einer Stelle erscheinen, an der es nicht ist. Häufig wird allerdings übersehen, dass sie zugleich etwas anderes verschwinden lassen. Die Reflexivität von Spiegeln und die Transparenz von Glas machen diese selbst – bei entsprechender Beleuchtung – unsichtbar.[2] Beginnend mit »Pepper's Ghost«, der Illusion, die Jim Steinmeyer als »the archetype of Victorian stagecraft«[3] bezeichnet, entstand ab 1862 eine Reihe von Bühneneffekten, die Personen oder Gegenstände mithilfe von Spiegelungen ganz oder teilweise erscheinen und/oder verschwinden ließen. Dass dieser paradigmatische Spiegeltrick das Ergebnis einer Kollaboration zwischen einem Ingenieur und einem Chemiker war und erstmals in einer populärwissenschaftlichen Bildungseinrichtung, der Royal Polytechnic Institution, vorgeführt wurde, verdeutlicht

1 Breslin 1975, S. 33–34. Manchmal wird das in Goethes *Faust* auftretende Wortpaar »Schall und Rauch« (3457) in der englischen Übersetzung mit »smoke and mirrors« wiedergegeben. Der Bezug auf Illusionstechniken ist im Original allerdings nicht unbedingt gegeben, da Goethe vor allem auf die Immaterialität und Vergänglichkeit dieser beiden Phänomene abhebt und weniger auf deren Täuschungscharakter.

2 Problematisch sind dabei vorrangig die Ränder, Kanten und Ecken, die Licht anders brechen und deshalb durch Rahmen, Vorhänge oder Rauch verdeckt werden müssen.

3 Steinmeyer 2001b, S. 3.

die Verschränkung und gegenseitige Befruchtung von Wissenschaft und Zauberkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Abschnitt zu den Wissenskulturen in diesen beiden Bereichen eröffnet deshalb dieses Kapitel. Der Betrachtung von »Pepper's Ghost« voraus geht ein Blick auf die Royal Polytechnic Institution als deren Entstehungskontext. Abschließend wird eine Reihe daraus extrapolierter einschlägiger Bühnenillusionen vorgestellt: das Schwarze Theater, die Köpfungsillusion »Sphinx« und Spiegelkabinette, die eine Abfolge von Illusionen des Verschwindens, Erscheinens und der Verwandlung zulassen. Nach diesem zauberhistorischen Abschnitt widmet sich ein weiterer Teil ähnlichen Illusionsprinzipien in anderen medialen Dispositiven: Ein erster Abschnitt zu Glas und Spiegeln untersucht deren kulturhistorische Konnotationen. Nicht nur beruhte die Veränderung, die die Bühnenzauberkunst ab 1862 erfuhr, auf diesem modernen Werkstoff, der erst ab den 1860er Jahren massenproduziert wurde und der bis heute maßgeblich die Architektur von Großstädten bestimmt. Insbesondere Spiegel figurieren zudem in Mythos und Folklore, wo sie eine Anzahl an Funktionen einnehmen, die hier nur angeschnitten werden können. Als weitere Techniken dessen, was Noam Elcott als *black screen techniques* bezeichnet und »Pepper's Ghost« einleitet, erweisen sich (Geister)Photographie sowie hologrammatische und Bewegtbildtechniken, die in zwei weiteren Abschnitten untersucht werden.

2.1 Wissenskulturen

> As between the natural and the supernatural, I've never been much good at drawing firm distinctions. I know myself to be orbiting the sun at the speed of 65,000 miles per hour, but I can't shake free of the impression shared by Pope Urban VIII, who in 1633 informed Galileo that the earth doesn't move. So also the desk over which I bend to write, seemingly a solid mass of wood but in point of fact a restless flux of atoms bubbling in a cauldron equivalent to the one attended by the witches in Macbeth. Nor do I separate the reality from the virtual reality when conversing with the airy spirits in a cell phone, or while gazing into the wizard's mirror of a television screen. What once

> was sorcery maybe now is science, but the wonders technological of which I find myself in full possession, among them indoor plumbing and electric light, I incline to regard as demonstrations magical.[4]

Charakteristisch für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein optimistischer Glaube an Technik und Fortschritt, der sich in megalomanisch anmutenden Bauprojekten ebenso niederschlug wie in der Entstehung des Science-Fiction-Genres. Die Werke Mary Shelleys, Jules Vernes oder H. G. Wells' werfen einen kritischen Blick auf die schwindelerregende Entwicklung von Wissenschaft und Technik. Shelleys Viktor Frankenstein, der Prototyp des Mad Scientist, der die Konsequenzen seiner Forschung weder vorhersehen noch mit ihnen umgehen kann, ist eine eskalative Version realhistorischer Elektrizitätsforscher: Luigi Galvani und insbesondere sein Neffe Giovanni Aldini versuchten, mithilfe dieser unsichtbaren Kraft menschliche und tierische Leichen(-teile) wiederzubeleben.

Im 19. Jahrhundert, von Jürgen Osterhammel als »Epoche organisierter Erinnerung und zugleich gesteigerter Selbstbeobachtung«[5] bezeichnet, entstand neben dem Museum und dem Archiv in ihrer heutigen Form auch das wissenschaftliche Bibliothekswesen (in der British Library) – Räume, die Foucault »Heterotopien der sich endlos akkumulierenden Zeit«[6] nannte. Eine neue materielle Sichtbarkeit erlangte diese in den Weltausstellungen, beginnend mit der Great Exhibition in London 1851, die nicht zuletzt der Demonstration der imperialen Überlegenheit Großbritanniens diente. Es war unter anderem der Kolonialismus, der zudem für ein verändertes Verhältnis zum Raum beziehungsweise eine zunehmende Vermessung und Kartierung der Welt sorgte. Die moderne Statistik ermöglichte eine Kategorisierung und Zählung der Gesellschaft selbst, beispielsweise in Volkszählungen wie jener, die zur Diskussion über den Frauenüberschuss in Großbritannien führte (siehe 3.1.3). Darüber hinaus formierte sich im Europa und Nordamerika des 19. Jahrhunderts ein Verständnis von institutionalisierter Wissenschaft, der ein

4 Lapham 2012.
5 Osterhammel 2010, S. 26.
6 Foucault 2002, S. 43.

instrumentelles und rationalistisches Wissensmodell zugrunde lag. Dieses Wissen war zweckgebunden: »Es sollte die Beherrschung der Natur steigern,« schreibt Jürgen Osterhammel, »durch technische Anwendung den Reichtum ganzer Gesellschaften erhöhen, Weltbilder vom ›Aberglauben‹ befreien und überhaupt in so vielen Hinsichten wie möglich ›nützlich‹ sein.«[7] Der Wissenschaftler als sozialer Typus lebte jetzt von seiner wissenschaftlichen Betätigung und investierte nicht – wie noch kurz zuvor Alexander von Humboldt – sein Privatvermögen in die Verwirklichung eines Forschungsdrangs. Die Universität nahm ihre moderne Form als Institution der Ausbildung, Forschung und Charakterprägung an. Zugleich begann die Massenalphabetisierung in Europa, wo um 1920 die männliche und zum Teil auch die weibliche Bevölkerung lesen (und sekundär auch schreiben) konnte.[8]

Zauberkunst und Wissenschaft verbindet eine jahrhundertelange Geschichte.[9] Eine Geschichte der Ersteren ist undenkbar ohne diejenige der Letzteren. Wie Wissenschaft umkreist Zauberkunst die Produktion und Anwendung von Wissen, allerdings verhält sie sich im Umgang damit diametral zur Wissenschaft: Sind in der Wissenschaft Methodentransparenz und eine Veröffentlichung der Ergebnisse zentral, bemüht sich Zauberkunst im Gegenteil, ihr Wissen dem öffentlichen Zugang zu entziehen. Davon zeugt beispielsweise das Motto des britischen Magic Circle: *indocilis privata loqui*, in der Interpretation des Vereins mit »nicht geneigt, Geheimnisse zu verraten«, wiedergegeben. Michael Symes zufolge entstanden Zaubervereine wie der Magic Circle, »in popular opinion the definitive magical organization«[10], mit dem Ziel, Offenlegungen von Zaubermethoden zu verhindern.[11] Selbst heute, in einer Zeit, in der

7 Osterhammel 2010, S. 1105.

8 Vgl. ebd., S. 1118.

9 Zu deren Wechselwirkungen und Verschränkung siehe z. B. During 2002, S. 16–27; Lachapelle 2015; Morus 2010; Nadis 2005; Stafford 1998.

10 Symes 2004, S. 38.

11 Die Geheimhaltungsbemühungen des Magic Circle führten 1938 zum Ausschluss David Devants, dessen erstem Präsidenten und einem der bedeutendsten Zauberkünstler um 1900. Anlass dafür war die Veröffentlichung der Erklärungen einiger seiner Illusionen aus seiner Autobiographie *Secrets of My Magic* im *Windsor Magazine*, wodurch sie für eine breite Leserschaft verfügbar wurden. Zwei Jahre später bot der Magic Circle Devant, inzwischen aufgrund einer Syphiliserkrankung Patient im

die meisten Illusionen (oder zumindest Variationen davon) in Publikationen aufgedeckt und Erklärungen mühelos auf Online-Video-Plattformen auffindbar sind, pflegen besonders Zaubervereine die Tradition des Hütens eines arkanen Wissens – wie Steinmeyer schreibt: »magicians guard an empty safe«.[12] Tatsächlich hat die lange Tradition der Veröffentlichung der Methoden und Techniken der Zauberkunst ihrer Assoziation mit Geheimnissen keinen Abbruch getan. Steinmeyer argumentiert sogar, die Veröffentlichung selbst bewirke, dass diese Offenlegungen nicht zur Kenntnis genommen würden: »Once in print, information is often filed, forgotten, or dismissed. Publishing a secret takes away its cachet and causes it to be overlooked.«[13] Nichtsdestotrotz ist das Veröffentlichungsverbot bis heute eine wiederkehrende Bestimmung in den Satzungen von Zaubervereinigungen, deren Selbstinszenierung als Ingroup von Eingeweihten ihren Platz in der Tradition von Geheimgesellschaften offenbart[14]. Nach Octave Mannoni ist ein wichtiger Bestandteil jeder Initiation, »dass man sich feierlich verpflichtet, das Geheimnis zu bewahren.«[15] Tatsächlich trägt die Kenntnis der Methode nicht zum Genuss der Vorführung bei, sondern im Gegenteil. Peter Lamont schreibt dazu:

> The true secret of magic is not the method itself, but how the performer produces the effect without revealing the method. And this is not simply a matter of preventing the audience from seeing how it is done; it is about avoiding even suspicion about the method being used.[16]

Eine Möglichkeit, das zu tun ist, die verwendete Apparatur, das entscheidende Requisit und die Agentur der beteiligten Dinge und Leute

---

Royal Hospital and Home for Incurables, eine lebenslange Ehrenmitgliedschaft an. Siehe dazu Steinmeyer 2005a, S. 305–306, 316.

12 Ebd., S. 16.

13 Ebd., S. xx.

14 Davon zeugt auch die Struktur des Magic Circle, die wiederum den Zutritt zu engeren Kreisen nach bestimmten Qualifikationen erlaubt, dem Associate of the Inner Magic Circle folgt die per Berufung des Vorsitzenden verliehene Mitgliedschaft im Inner Magic Circle, die nie an mehr als 300 Personen gleichzeitig vergeben wird.

15 »[…] c'est qu'on s'engage solennellement à garder el secret.«; Mannoni 1969, S. 18. (Übers.: KR).

16 Lamont 2013, S. 37.

zu verschleiern. Glas und Spiegel bieten sich dafür – darauf wird weiter unten genauer eingegangen – besonders gut an, da sie sich selbst zum Verschwinden bringen. Dass diese Eigenschaft von Wissenschaftlern und nicht von Zauberkünstlern entdeckt wurde, zeigt eine Verschränkung beider Fachbereiche im 19. Jahrhundert, trotz ihrer diametral entgegengesetzten Wissenskulturen.

2.2 »It's all done with mirrors«

2.2.1 The Royal Polytechnic Institution

Wie Jim Steinmeyer in *Two Lectures on Theatrical Illusions* zeigt, veränderte »Pepper's Ghost« entscheidend die Bühnenzauberkunst des späten 19. Jahrhunderts.[17] Nicht nur regte die Illusion eine Vielzahl weiterer Effekte an und gestaltete so die Repertoires um, sie etablierte mit dem Spiegeltrick und dem Schwarzen Theater auch neue *Arten* von Illusionen. Ein Punkt, der häufig übersehen wird, wenn »Pepper's Ghost« im Kontext von Theatereffekten behandelt wird, ist entscheidend nicht nur für ein Verständnis dieser Illusion selbst, sondern – aufgrund ihrer enormen Auswirkungen – auch für einen zentralen Aspekt der Bühnenzauberkunst: »Pepper's Ghost« entstand in einem wissenschaftlichen Kontext, an der Royal Polytechnic Institution und verwebte also moderne Zauberkunst unmittelbar mit der Wissenschaft.

Die Polytechnic Institution, eine Vorläufereinrichtung der heutigen University of Westminster, eröffnete am 6. August 1838 in der Londoner Regent Street. Anfangs orientierte sie sich stark an der sechs Jahre zuvor etablierten National Gallery of Practical Science, genannt Adelaide Gallery. Hier wurden neueste Erfindungen in populärwissenschaftlichen Vorträgen, Vorführungen und Ausstellungen einer breiten Öffentlichkeit präsentiert. »The Adelaide gave inventors and engineers important to the industrial life of the nation the opportunity to demonstrate their work in public«, schreibt Brenda Weeden. »It continued to feed the popular taste

17 Siehe dazu Steinmeyer 2001a; Steinmeyer 2001b.

for visual and pictorial novelty, but its exhibitions were designed to educate as well as to entertain.«[18] Der damalige Publikumsmagnet war Jacob Perkins' Dampfkanone von 1824, die mehrfach am Tag vorgeführt wurde. Außerdem zu sehen waren elektrische Attraktionen wie ein Zitteraal, Batterien oder Elektromagneten. Projektionsvorführungen zeigten *dissolving views* oder mikroskopische Ansichten, beispielsweise des Wassers aus der Themse, dessen Mikroorganismen bei starker Vergrößerung zu Monstern wurden. Neben Demonstrationen und Vorträgen zu Naturphilosophie und Mechanik – beispielsweise war Joseph-Marie Jacquards Webstuhl in Aktion zu sehen – standen Ausstellungen und Performances wie P. T. Barnums »General Tom Thumb« auf dem Programm.[19] Nach dem Vorbild der Adelaide Gallery gründete ihr ehemaliger Leiter Charles Payne zusammen mit George Cayles, einem wohlhabenden Landbesitzer und Mäzen der Wissenschaften, sowie William Mountford Nurse die Polytechnic Institution. Hauptattraktion war hier eine Tauchglocke, in der Besuchende unter Wasser herabgelassen wurden. Auch Mikroskop-Projektionen und *dissolving views* waren zu sehen sowie ein (dampfbetriebener) Webstuhl, Dampf- und Elektrisier- und andere Maschinen.[20] Ungewöhnlich für das viktorianische London, sprach die Einrichtung ein breites Publikum aus diversen sozialen Schichten und Altersklassen an: Schulklassen erhielten vergünstigten Eintritt und Zugang zu den Laboratorien, ab den 1840er Jahren wurden an Spezialisten gerichtete, technische Fachkurse angeboten. Außerhalb der Öffnungszeiten stand das Gebäude an den praktischen Wissenschaften Interessierten als Treffpunkt offen. Erfinder konnten hier nicht nur ihre Arbeit der Öffentlichkeit vorstellen, sondern auch Laboratorien, Ausstattung und Beratungen buchen.

Zu einer Zeit, als die praktische Wissenschaft begann, sich zu professionalisieren und von der Naturphilosophie abzugrenzen, machte die Polytechnic Institution es sich zum Ziel, Instrumentenbauern, Experimentatoren und Mechanikern eine Plattform und Vernetzungsmöglichkeit zu bieten. In den späten 1830er Jahren wetteiferten Adelaide Gallery und Polytechnic Institution darum, die Photographie als erste Einrichtung

18 Weeden 2008, S. 2.

19 Zu den Ausstellungen in der Adelaide Gallery siehe Morus 1998, S. 77–79.

20 Zu den Ausstellungen der Polytechnic Institution siehe ebd., S. 80–83; Weeden 2008, S. 14–16.

einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Photographiepionier und Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens William Henry Fox Talbot nutzte die Ressourcen der Polytechnic und erteilte der Einrichtung 1841 eine Lizenz zur Vorführung seines photographischen Verfahrens. Etwa zeitgleich entwickelte John Goddard, ehemals an der Adelaide Gallery angestellt, einen Prozess, der die Belichtungszeit auf wenige Sekunden reduzierte. Daraufhin eröffnete im März 1841 das erste Photostudio Europas auf dem Dach der Polytechnic, drei Monate vor demjenigen der Adelaide Gallery. Hier konnten Besuchende Portraitphotographien fertigen lassen und sofort mitnehmen. Zwölf Jahre später kam eine Photographenschule mit einem gläsernen Atelier und mehreren Klassenzimmern hinzu.[21]

Ihre Blütezeit erlebte die Polytechnic ab 1848 unter der Leitung des Chemikers John Henry Pepper (1821–1900), »a sort of P. T. Barnum of the Polytechnic«[22], der den Fokus auf Unterhaltung legte. Unter anderem ließ er hier das erste dauerhafte Projektionstheater der Welt einrichten; in einem Anbau, der ab April 1848 entstand und 1.500 Personen Platz bot. Hier wurde innovative Projektionstechnik mit Live-Performances, Musik und Feuerwerk kombiniert. Der Einsatz des Drummond'schen Lichts ermöglichte Projektionen über eine Distanz von 11 Metern, von der Rückwand des Saals zur Leinwand. Um ein scharfes Bild zu erzeugen, wurden dafür eigens zum Teil bis zu 60 cm im Durchmesser messende Slides gefertigt. Instrumentenbauer C. W. Collins konstruierte für die Polytechnic sechs entsprechend große Laternen, die auf eine etwa 84 m^2 messende Leinwand projizierten.[23] Henry Langdon Childe entwickelte hier sein Chromatrope, das später unter anderem Georges Méliès in seinem Zaubertheater verwendete. Dieses heute weitgehend in Vergessenheit geratene Gerät für Laterna-magica-Projektionen bestand aus zwei übereinander montierten Gläsern mit aufgezeichneten Mustern. Mittels einer Kurbel wurden sie in Rotation in zueinander entgegengesetzte Richtungen versetzt, wodurch farbenreiche, kaleidoskopische, abstrakte Bilder projiziert werden konnten. Als Geburtsstätte von Erfindungen wie dieser und populäre Bildungseinrichtung inspirierte die Royal Polytechnic Institution unter anderem Prince Albert zur

21 Zur Photographie in der Polytechnic Institution siehe Weeden 2008, S. 37–42.

22 Steinmeyer 2001b, S. 21. Zu Pepper siehe auch Weeden 2008, S. 54–55.

23 Zum Projektionstheater der Royal Polytechnic Institution siehe Weeden 2008, S. 43–50.

ersten Great Exhibition von 1851. Er besuchte sie 1840 und wurde Patron der Einrichtung, woraufhin der Name in Royal Polytechnic Institution geändert wurde. Sie bestand bis 1881 – deutlich länger als vergleichbare Einrichtungen, wie die Adelaide Gallery, die bereits 1845 ihre Pforten schloss.

2.2.2 »Pepper's Ghost«

Auf Theaterbühnen fanden Gespenstererscheinungen ihre Grenzen seit jeher in der Physis ihrer Darstellenden sowie von Kostümen, Maske, Licht, Bodenklappen und mechanischen Bühnenvorrichtungen. Das änderte sich 1862, als »Pepper's Ghost« Gespenster auf die Bühne brachte, die sowohl mit anderen Figuren interagieren als auch graduell erscheinen, verblassen oder durch Wände gehen konnten. Das ursprüngliche Konzept stellte der Erfinder Henry Dircks im September 1858 der British Association for the Advancement of Science in Leeds vor. Dessen Bezeichnung »Dircksian Phantasmagoria« identifiziert den Effekt als Nachfolger von Robertsons Vorführungen etwa 60 Jahre zuvor. Nicht nur entstanden beide an der Schnittstelle von Wissenschaft und Illusionismus, sie projizierten auch beide Gespenster auf (semi)transparente Flächen. Als Fortführung und Revival der Phantasmagorie ordnete »Pepper's Ghost« aber zugleich deren Parameter neu. Entscheidend ist, dass die Illusion mit dem Glas ein anderes, innovatives Medium als Projektionsfläche einführte, das in den darauffolgenden Jahrzehnten weite Teile des Bühnenillusionismus bestimmen sollte. Besonders im Hinblick auf optische Effekte markiert »Pepper's Ghost« den Beginn eines technisierten Illusionismus der Moderne, der wissenschaftliche Erkenntnisse und neueste Technik mit einer Ästhetik des Okkultismus und des Mystizismus vereinte.

Henry Dircks' ursprüngliches Modell sah einen Bühnenraum vor, in dem das Publikum von einer erhabenen Empore auf eine ebenerdige Bühne herabsah und der durch Fenster in der Decke und in den Wänden natürlich beleuchtet wurde.[24] Eine großflächige, vertikal aufgestellte Glasscheibe am vorderen Teil der Bühne reflektierte Darstellende, die sich unter dieser Empore befanden. Dadurch erschien deren Spiegelung auf dem

24 Zur Dircksian Phantasmagoria siehe Dircks 1863, insb. S. 41–49; Steinmeyer 2001b, S. 12–20.

Glas, sie selbst blieben aber für das Publikum unsichtbar. In einem wissenschaftlichen Kontext war das Dispositiv wenig interessant und da der Effekt einen weitgreifenden Umbau der Theatersäle erfordert hätte, stieß die »Dircksian Phantasmagoria« auch bei Theaterbesitzer_innen auf wenig Interesse. In der Royal Polytechnic Institution allerdings, einem Ort, an dem Wissenschaft, Spektakel und Illusionismus zusammenliefen, hatte Dircks mehr Glück. Der Chemiker und damalige Direktor John Henry Pepper erkannte, dass eine Abwandlung dieser Anordnung die Illusion praktikabler gestalten würde. Gemeinsam optimierten sie die Vorrichtung und meldeten sie am 5. Februar 1863 zum Patent an.[25] Er kehrte sie so um, dass die Sitzreihen für das Publikum ebenerdig blieben und die reflektierende Darsteller_in vor diesen, schrägt unterhalb de Bühne verborgen war (→ Abb. 3). Gezeigt wurde der Effekt erstmals am Heiligabend 1862 im kleinen Vortragssaal der Royal Polytechnic Institution im Rahmen einer geschlossenen, von einem populärwissenschaftlichen Vortrag begleiteten Inszenierung der Weihnachtsgeschichte *The Haunted Man and the Ghost's Bargain* (48) von Charles Dickens[26] – seinerseits Amateurzauberer und Autor von Essays zum Illusionismus[27]. Laterna-magica-Historiker Jeremy Brooker merkt an, dass diese Inszenierung tatsächlich stärker auf Bulwer-Lyttons soeben erschienener *A Strange Story* (1862) basierte, einem Roman, der Themen wie Wissenschaft, Mesmerismus und Illusionismus behandelt.[28] Der Effekt ließ in dieser Vorstellung ein sitzendes Skelett erscheinen – zunächst vage, dann immer konkreter, bis es schließlich nach dem Schauspieler auf der Bühne griff. Im Sinne des populärwissenschaftlichen Bildungsauftrags seiner Einrichtung betrat Pepper nach der Vorstellung die Bühne, um die Funktionsweise des Effekts zu erklären, wich aber spontan von der üblichen Praktik ab. In *The True History of The Ghost* schreibt er dazu:

> The effect of the first appearance of the apparition on my illustrious audience was startling in the extreme, and far beyond anything I could have hoped for

25 Pepper/Dircks 1863. Zur Entwicklung von »Pepper's Ghost« siehe Steinmeyer 2001b, S. 20–26.

26 Siehe Pepper 1890, S. 3, 12; Steinmeyer 2001b, S. 23–29.

27 Dickens publizierte unter anderem Artikel zu Robert-Houdin und Robertson: Dickens 1855 und Dickens 1859. Zu Dickens und Zauberkunst siehe Warlock 1985.

28 Brooker 2007, S. 193.

> and expected, so much so that, although I had previously settled to explain the whole modus operandi on that evening, I deferred doing so, […].[29]

Damit tauschte Pepper das Vorzeichen seiner Vorführung: Innerhalb der oben beschriebenen Opposition zweier Modelle des Umgangs mit Wissen wechselte er von der Wissenschaft zur Zauberkunst. Mit der Entscheidung, die Methode nicht offenzulegen – angeregt durch die überwältigende Publikumsreaktion, die ihm als Showman und Effektingenieur schmeichelte –, stellte er sich in die Tradition Robertsons. Seine Karriere als Illusionist schadete Robertsons Ansehen als Physiker, da sie offenbar als Widerspruch zur wissenschaftlichen Arbeit wahrgenommen wurde. Genau wie Robertson behielt Pepper zwar den programmatischen aufklärerischen Anspruch der Institution bei, entschied sich inszenatorisch jedoch für den Illusionismus und die Verschleierung, die im Konflikt mit der wissenschaftlich-pädagogischen Offenlegung der Methoden und Ursachen stehen. Mag »Pepper's Ghost« ursprünglich mit einem populärwissenschaftlichen Bildungsanspruch entstanden sein, so wurde sie bei ihrer ersten Vorführung zu einem Zauberkunststück, dessen Methode geheim gehalten wurde.

Hatte die Illusion sich bereits in die Wissensordnung der Zauberkunst eingegliedert, geriet sie fortan auch unter deren weitere Mechanismen wie Piraterie und Erfinderstreit. Als enormer Publikums-, Kritiker- und finanzieller Erfolg wurde »Pepper's Ghost« rasch und zahlreich kopiert, zum Teil mithilfe der Patentschrift: »The fact that ›Pepper's Ghost‹ was protected by a patent«, schreibt Steinmeyer, »meant that it was a badly kept secret.«[30] Der niederländische Zauberkünstler Henri Robin behauptete, den Effekt bereits 1845–1847 vorgeführt zu haben, erhob seinen Originalitätsanspruch allerdings erst 1863 und konnte ihn nicht belegen.[31] Robin behauptete auch, das Polyoscope, das der an seinem Theater als Laternenbildzeichner angestellte Pierre Séguin 1852 patentierte, sei von seinem Bühneneffekt inspiriert gewesen.[32] Dabei handelte es sich um einen Guck-

29 Pepper 1890, S. 3.

30 Steinmeyer 2005a, S. 75.

31 Robin berief sich auf ein Programm, das »Fantasmagorie vivante« ankündigte, was allerdings nur vage Rückschlüsse auf die damit bezeichnete Illusion zulässt. Zu Robins Inszenierung siehe Caroly 1902; Steinmeyer 2001b, S. 6, 39.

32 Caroly 1902, S. 2; Evans 1906, S. 94; Fischer 1978, S. 176; Mannoni 2000a, S. 250.

kasten, in dem ein gemaltes Gespenst von einer im 45-Grad-Winkel zum Blickwinkel stehenden Glasplatte gespiegelt wurde.[33] In jedem Fall scheint Robin der erste professionelle Zauberkünstler gewesen zu sein, der »Pepper's Ghost« präsentierte, spätestens 1863. Seine Vorführungen markieren also den Eingang des Spiegeleffekts in die Zauberkunst. Im gleichen Jahr begann Pepper, Aufführungslizenzen an verschiedene Spielstätten in Großbritannien, Paris und den USA zu erteilen.[34] Der Effekt brachte ihm einen Karriereschub und den Zugang zu den Kreisen etablierter Zauberkünstler. An der Royal Polytechnic Institution und anderswo folgten Verbesserungen und Weiterentwicklungen. Zugleich entstanden eigens für den Effekt verfasste Stücke, deren erstes, *The Widow and Orphans – Faith, Hope, and Charity*, im Juli 1863 am Britannia Theatre in Hoxton Premiere hatte.[35]

Kernstück von »Pepper's Ghost« war eine vertikal vor der Bühne installierte, schräg zum Publikumsraum hin geneigte, großflächige Glasplatte, die Darstellende reflektierte, die sich in einer Art Orchestergraben oder Unterbühne befanden. Parallel zur Glasplatte, aber unsichtbar für das Publikum agierend, hoben sich diese in ihren hellen Kostümen im Licht eines verborgenen Scheinwerfers von einem schwarzen Samthintergrund ab (→ Abb. 3).[36] Die Lichtintensität regulierte die Transparenz ihrer virtuellen Abbilder auf der Bühne. Diese erschienen aus Sicht des Publikums im gleichen Abstand hinter der Glasplatte, wie die versteckten Geisterdarstellenden von ihr entfernt waren – ein Prinzip, das bereits Giambattista della Porta 1558 in seiner *Magiae naturalis* beschreibt.[37] Kombinierte die Phantasmagorie um 1800 Licht und Dunkelheit für eine

33 Zum Polyoscope siehe Steinmeyer 2001b, S. 9–11; Steinmeyer 2005a, S. 33, 39–40. Zeitgleich erfand Séguin einen Projektionsapparat für bewegte Bilder, das Animated Polyorama, das – im Unterschied zu ähnlichen Medien jener Zeit – keine stroboskopische Scheibe nutzte, sondern die Projektion von auf Glasscheiben aufgetragenen Bildern (und später Photographien) mittels einer Laterna magica vorsah. Ähnlich den *dissolving views* erzeugte die sukzessive Projektion leicht voneinander abweichender Bilder Überblendungs- und Bewegungseffekte. Siehe dazu Mannoni 2000a, S. 250–252.

34 Siehe Heard 2006, S. 231; Steinmeyer 2001b, S. 37; Steinmeyer 2005a, S. 31–32.

35 N. N. 1863; vgl. Dircks 1863, S. 24.

36 Zur Funktionsweise von »Pepper's Ghost« siehe Pepper 1890, S. 4–13; Robert-Houdin 2006, S. 79–97; Steinmeyer 2001b, S. 19–26; Steinmeyer 2005a, S. 33–35.

37 Porta 1658, Lib. XVII, Cap. XII, S. 370.

Projektion auf eine semitransparente Leinwand oder eine immaterielle Rauchwolke, so führte »Pepper's Ghost« eine aufgrund ihrer eigenen Eigenschaften gänzlich unsichtbare Projektionsfläche ein. Eine Parallele zum Kino ziehend, bezeichnet Steinmeyer die gläserne Projektionsfläche hier als »invisible movie screen«.[38] Im Unterschied zur Laterna magica ist hier nicht das projizierte Objekt transparent, sondern die Leinwand: »Where the phantasmagoric slide collapsed the black ground and the glass medium,« schreibt Noam Elcott, »Dircks successfully fused the glass medium and the screen.«[39] Das erzeugte, Dircks zufolge, eine Erscheinung, die bei voller Beleuchtung ebenso opak und plastisch erschien wie die auf der Bühne befindlichen Schauspielenden:

> […] the spectators distinguishes no visible difference between the several actors, when properly managed, until the circumstances of the dramatic scene require the visionary figure to fade away, or pass through the furniture and walls of the apartment, or play any similar spectral part.[40]

Eine Figur also, die bislang für einen auf der Bühne befindlichen Schauspieler gehalten wurde, konnte plötzlich durch Wände laufen, plastischer oder transparenter werden oder verschwinden, wenn die Helligkeit des Scheinwerfers unter der Bühne verändert wurde. Eine von Dircks zitierte Kritik aus *The Times* bezeugt diesen Effekt: »The spectres and illusions are thrown upon the stage in such a perfect embodyment [sic] of real substance, that it is not till the *Haunted Man* walks through their apparently solid forms that the audience can believe in their being optical illusions at all.«[41] Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Dircks seine eigene Erfindung überhöht darstellt, allerdings scheint der hier beschriebene Eindruck möglich – zumal vor einem Publikum, das nicht mit einem Spiegeleffekt rechnet. Robert-Houdin konstruierte 1868 eine Variation von »Pepper's Ghost« für eine Aufführung des Stücks *La Czarine* am Théâtre de l'Ambigu-Comique, wo Diorama-Erfinder und Photographiepionier Louis Daguerre als Hauptdekorateur gearbeitet hatte. Hier ließ ein fiktio-

38 Steinmeyer 2001b, S. 73.
39 Elcott 2016a, S. 92.
40 Dircks 1863, S. 43.
41 Zit. n., S. 6.

nales Alter ego des Erfinders Wolfgang von Kempelen (1734–1804) den Geist Peters III erscheinen. In *Magie et Physique Amusante* beschreibt Robert-Houdin die Illusion und verweist, im Unterschied zu Dircks, auch auf die relativ schlechten reflektorischen Eigenschaften des Glases.[42] Auch Steinmeyer merkt an, die Reflexionen seien aufgrund der materiellen Bedingungen »hazy, dark and transparent« erschienen.[43] Da diese Optik der Ästhetik der viktorianischen Vorstellung von Gespenstern entsprach, schreibt Elcott, habe sie der Wirkung der Illusion keinen Abbruch getan.[44] Das helle und zugleich dimm- und steuerbare künstliche Licht für »Pepper's Ghost« lieferte die Bogenlampe, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Argandlampe und Gaslicht als gängige Formen der Theaterbeleuchtung ablöste. Als Effektlicht kam das neue Drummond'sche Licht hinzu, bei dem die Erhitzung eines Kalksteins mithilfe einer Knallgasflamme ein gleichmäßigeres und helleres Licht erzeugte als die direkte Beleuchtung mit Kerzen- oder Gasflammen.[45] Mit dem Drummond'schen Licht betrat auch das ikonische Spotlight die Bühne, das in »Pepper's Ghost« die Darstellenden auf der Unterbühne in das für die Spiegelung notwendige grelle Licht tauchte.[46]

Die komplexe Anordnung von »Pepper's Ghost« war letztendlich zu aufwendig für Theaterinszenierungen: Die Gespensterdarstellenden mussten im selben Winkel geneigt sein wie die Glasplatte vor der Bühne. Sie standen also auf kleinen, geneigten Plattformen, die auf Rädern bewegt wurden.[47] Der Effekt war zudem nur für stumme Aufführungen geeignet, da die Glasplatte auf der Bühne erzeugte Töne dämpfte.[48] Als

42 Robert-Houdin 2006, S. 79–112.

43 Steinmeyer 2001a, S. 105.

44 Elcott 2016a, S. 92.

45 Zur Theaterbeleuchtung im 19. Jahrhundert siehe Johnson 2007, S. 153–156.

46 Robert-Houdin 2006, S. 87; Steinmeyer 2005a, S. 29. Aufgrund der Hitzeentwicklung durch die Beleuchtung nannten die Bühnenarbeiter ihren Arbeitsraum im Orchestergraben »the oven«; Steinmeyer 2005a, S. 35.

47 Vgl. Robert-Houdin 2006, S. 80, 95–97. Peppers Mitarbeiter Alfred Sylvester patentierte 1863 eine Weiterentwicklung von »Pepper's Ghost«, bei der ein Spiegel die Reflexion der Schauspielenden auf die Glasplatte warf, was ihnen mehr Bewegung erlaubte; siehe dazu Pepper 1890, S. 12.

48 Vgl. Steinmeyer 2001b, S. 29, 70. Laut Brooker war der große Saal in der Royal Polytechnic Institution nicht als Theater lizenziert, weshalb Schauspieler auf der Bühne ohnehin nicht sprechen durften – die stummen Vorstellungen mögen

Hauptproblem der Illusion erwies sich jedoch ihr Kernstück, ein großformatiges, klares, poliertes Glas, das absolut fleckenfrei produziert und installiert sein musste.[49] Die Größe der zu jener Zeit verfügbaren Glasscheiben von maximal etwa 2,7 × 4,5 m bedingte,[50] dass die Illusion nur auf kleinen Bühnen installiert werden konnte. Aufgrund dieser Schwierigkeiten trat der Effekt in den 1870er Jahren in der Royal Polytechnic Institution zugunsten von *tableaux vivants* und *dissolving views* zunehmend in den Hintergrund.[51] Pepper führte ihn 1878 in der Egyptian Hall vor,[52] was einmal mehr die Verschränkung zwischen seinem ursprünglich wissenschaftlichen Entstehungskontext und seiner Bedeutung für die Zauberkunst verdeutlicht. Im Anschluss bereiste Pepper die britischen Provinzen und ab 1879 Australien. Nachdem eine Wiederaufnahme nach seiner Rückkehr nach England in den späten 1880er Jahren scheiterte,[53] zog er sich aus dem Showbusiness zurück und ließ den Geist lediglich auf dem Papier noch einmal auferstehen, in seiner *True History of The Ghost* (1890).

Die Bedeutung der Illusion für die Bühnenzauberkunst liegt darin, dass sie eine Reihe ikonischer Effekte anregte, deren Funktionsweisen also aus »Pepper's Ghost« extrapoliert wurden. Aufgrund dieser Entwicklung von einem komplexeren Effekt zu einer Reihe weniger komplexer Teileffekte bezeichnet Steinmeyer den Spiegeltrick als »reverse invention«[54]:

> The first surprise is that the mirror illusions seem to have been invented backwards. That is, the first inventions were more complicated, involving a

hier also nicht aus dem Rahmen gefallen sein; Brooker 2007, S. 194. Henri Robin brachte den »Geist Paganinis« auf die Bühne, dessen Musik von einem Geiger stammte, der unter der Bühne spielte, von wo aus der Ton durch die Lücke zwischen der geneigten Glasscheibe und dem Bühnenrand hindurch in den Zuschauerraum drang; siehe dazu Evans 1906, S. 98–99. Auf eine Vorstellung deutet ein Flugblatt hin, das »Professor Pepper's Ghost« als *Paganini Redivivus* in der Egyptian Hall ankündigt; Ephemera from the Egyptian Hall, London Metropolitan Archives, S. 58.

49 Vgl. Heard 2006, S. 229–230; Robert-Houdin 2006, S. 88; Steinmeyer 2001b, S. 20.

50 Steinmeyer 2005a, S. 35 (er gibt die Größe mit 9 × 15 Fuß an).

51 Vgl. Brooker 2007, S. 199.

52 Siehe Heard 2006, S. 234.

53 Vgl. Dawes 1979, S. 89.

54 Steinmeyer 2001b, S. 56.

> clever system in which a transparent glass could be used, temporarily, as a mirror. The simpler inventions, merely using a silvered mirror for its obvious abilities to reflect, followed later.[55]

Auf »Pepper's Ghost« folgten also nicht nur Weiterentwicklungen der Illusion selbst, sondern auch Effekte, die auf einzelnen Elementen basierten. Die ikonischsten dieser Illusionen – das Schwarze Theater, »The Sphinx« und Spiegelkabinette – werden in den folgenden Abschnitten untersucht. Auch spätere Großillusionen wie Charles Morritts »Verschwindender Esel« gehören zu den aus »Pepper's Ghost« extrapolierten Effekten.[56] Houdini nutzte dessen Prinzip 1913, um im New Yorker Hippodrome einen Elefanten verschwinden zu lassen.

Auch eine in der Royal Polytechnic Institution entstandene Weiterentwicklung von »Pepper's Ghost« erwies sich auf Zauberbühnen als langlebig: »Metempsychosis« (1879) von Pepper und dem Mechaniker James John Walker zeigte zunächst eine Reihe einzelner, kurzer Szenen: Gegenstände verwandelten sich in andere, Gespenster erschienen, Menschen wechselten ihr Geschlecht. Später wurde die Illusion um eine Handlung bereichert, beispielsweise erwachte in »The Artist's Dream« (1879, nicht zu verwechseln mit David Devants gleichnamigem Zauberstück) eine Schaufensterpuppe aus Pappmaché in einem Künstleratelier zum Leben, lief umher und vervollständigte eine Zeichnung des schlafenden Künstlers.[57] Harry Kellar variierte diesen Effekt in seiner Illusion »The Blue Room«, die er ab 1897 vorführte. Auf dem gleichen Prinzip beruhte auch seine »Queen of Roses«, eine Kopie von Devants »The Birth of Flora« (beide 1895), und »La Fée des fleurs ou Le Miroir de Cagliostro«, eine Illusion, die Georges Méliès 1889 im Foyer des Théâtre Robert-Houdin installierte.[58] Hier konnten die Zuschauenden in einem Spiegel sehen,

---

55 Steinmeyer 2001a, S. 104.

56 Zum verschwindenden Esel siehe Steinmeyer 2006b.

57 Zu »Metempsychosis« siehe Brooker 2007, S. 200–201; Burlingame 1897, S. 250–256; Caveney/Miesel 2003, S. 206; Pepper 1890, S. 36–46; Price 1985, S. 119; Sharpe 1990, S. 23. Zu »The Artist's Dream« siehe McCosker 1982, S. 589–591.

58 Zu »Queen of Roses« siehe ebd., S. 301–306. Zu »Birth of Flora« siehe Devant 1931, S. 68–69; Jenness 1967, S. 70. Zu »La Fée des fleurs ou Le Miroir de Cagliostro« siehe Causyn 1986, S. 13 (H. 1); Malthête-Méliès 1995, S. 129. Das war eine der ersten von Méliès eingeführten Entresorts – stationäre Illusionen, die gegen zusätzliche

wie ihr Abbild sich in ein Blumenbeet verwandelte, in dessen Mitte sich eine Vase befand. Der Blumenstrauß darin öffnete sich anschließend und der Kopf einer Frau (Jehanne d'Alcy) erschien.

Auch eine berühmte um die Jahrhundertwende im Pariser Cabaret du Néant präsentierte Publikumsattraktion basiert auf »Pepper's Ghost«: In dieser von einer Ästhetik des Gothic und des Makabren inspirierten Bar konnten sich Freiwillige in einen Sarg stellen, woraufhin die anderen Gäste sehen konnten, wie sie sich in ein Skelett und wieder zurückverwandelten.[59] Diese Illusion erinnert, ebenso wie »The Blue Room«, die eine Skelettwerdung Kellars zeigt, an eine von Benjamin Goldberg in *The Mirror and Man* beschriebene afrikanische Initiationspraxis: Dabei wurden unter einer Götterstatue die Knochen eines Menschen und ein Spiegel so platziert, dass er diese reflektierte. Der Initiand schaute dann so lange in den Spiegel, bis er den Verstorbenen darin sah und sein Aussehen beschreiben konnte.[60] Der Spiegel wird hier zu einem Fenster in die Vergangenheit, er ermöglicht eine Art Zeitreise, ausgehend von den materiellen Überresten der Verstorbenen – vom Skelett zum Menschen, der es einst war. Folkloristisch-magische Referenzen fließen also ein Jahrhundert nach der Phantasmagorie in das illusionistische Repertoire ein und verändern es maßgeblich.

2.2.3 Schwarzes Theater

Das Schwarze Theater nutzt den Effekt, dass in schwarzen Samt gehüllte Menschen oder Objekte vor schwarzem Samthintergrund unsichtbar werden. Da sie bei korrekter Beleuchtung keinen sichtbaren Schatten werfen, werden die einzelnen schwarzen Oberflächen voneinander ununterscheidbar, während helle Elemente besonders hervortreten und geradezu im Raum zu schweben scheinen. Auf Zauberbühnen wird der Effekt häufig eingesetzt, um Objekte und Personen oder einzelne Körperteile »erscheinen« oder »schweben« zu lassen. Auf diese Weise setzte ihn

---

Gebühr in der Pause oder vor der Vorführung im Theaterfoyer angesehen werden konnten; siehe dazu Solomon 2010, S. 45–46.

59 Zum Cabaret du Néant siehe Elcott 2016a, S. 156, 159; Evans 1902, S. 49; Hopkins 1897, S. 55–60.

60 Goldberg 1985, S. 19–20.

erstmalig der Varietézauberer Max Auzinger alias Ben Ali Bey bei einer Vorstellung in Castans Panoptikum in Berlin 1885 ein.[61] Buatier de Kolta entwickelte und patentierte etwa zeitgleich eine ähnliche Illusion, die er ab 22. Dezember 1886 als »Modern Black Magic« in der Egyptian Hall zeigte.[62] Bereits zuvor hatte H. C. Senauer im New Yorker Eden Musée eine Illusion gezeigt, die sich desselben Prinzips bediente, allerdings nach einem statischen Guckkastenprinzip funktionierte: Seine »Thauma«, ein scheinbar abgetrennter, lebender weiblicher Oberkörper, saß auf einer Schaukel, beantwortete Fragen und rezitierte Gedichte. Diese Illusion ging auf den britischen Zauberkünstler Dr. Lynn zurück, der zwischen 1873 und 1875 in Konkurrenz zu Maskelyne und Cooke in den Räumen der Egyptian Hall auftrat.[63] Bevor er sich der optischen Verstümmelung von Frauen zuwandte, hatte Dr. Lynn auf diese Weise eine Selbstenthauptung vorgeführt – einen Effekt, den das Schwarze Theater in einem Maß einlädt, dass Noam Elcott ihn als dessen »ur-procedure« bezeichnet.[64]

Der Effekt entfaltete insbesondere in photographischen Medien seine Wirkung, so nutzten beispielsweise Étienne-Jules Marey (1830–1904) und Eadweard Muybridge (1830–1904) in ihren chronophotographischen Studien die erhöhte Sichtbarkeit weiß gekleideter Personen und heller Tiere vor schwarzem Grund. Zeitgleich kam dieses Prinzip in der Trickphotographie zum Einsatz und wanderte schließlich in den frühen Film, wo es zum *matte effect* wurde, der heute als *greenscreen* digitale visuelle Effekte dominiert. Auf heutigen Bühnen wird der Effekt durch ultraviolettes Licht verstärkt. Mitunter begegnet er auf Zauberbühnen, beispielsweise eröffnete Hans Klok 2015–2016 seine Show *The New Houdini* mit einer Reihe von Schwarzlichtillusionen. In Revue- und Theaterinszenierungen wird häufig mit Schwarzlicht und hellen Elementen an Kostümen oder Requisiten gearbeitet, beispielsweise in *The Wyld* (2014–2016) am Berliner Friedrichstadtpalast. Als Spezialität und Touristenattraktion hat sich das Schwarze Theater insbesondere in Prag etabliert.

61 Zu Ben Ali Beys Schwarzem Theater siehe Fischer 1978, S. 182–187; Steinmeyer 2005b, S. 70–76.

62 Siehe Buatier 1887; Price 1985, S. 126–128; Steinmeyer 2001b, S. 61–64.

63 Siehe Dawes 1983, S. 237; Warlock 1993, S. 33. Zu »Thauma« siehe Steinmeyer 2005b, S. 52–55.

64 Elcott 2016a, S. 104. Zu Dr. Lynns Dekapitation siehe ebd., S. 109–110.

2.2.4 »The Sphinx«

Basierte »Pepper's Ghost« auf der gleichzeitigen Transparenz und Reflexivität der Glasscheibe, deren Unsichtbarkeit als solche essenziell für den Effekt war, so verwendeten darauffolgende Illusionen einen opaken Spiegel. Dieser ist ein perfektes Medium der Simulation und Dissimulation, leistet er doch beide Operationen gleichzeitig. In *Our Magic* listen Nevil Maskelyne (John Nevil Maskelynes Sohn) und David Devant Simulation als eine von drei Methoden der Täuschung auf, neben Ablenkung (»distraction«) und Verbergen (»disguise«). Abgelenkt werden kann mit diversen, alle Sinne betreffenden Mitteln – von Geräuschen, Musik oder Sprache über die Hinwendung zu anderen Performenden bis zu inszenierten Unfällen.[65] Ablenkung in der Zauberkunst bezeichnen Maskelyne und Devant als »red herring drawn across the scent«[66] – bis heute im Bezug auf Film geläufig, bezeichnet der *red herring* hier eine falsche Fährte zur Lenkung der Erwartungshaltung der Zuschauenden. Simulation bestimmen sie als »the principle of giving apparent existence to things that do not exist, or presence to things that are absent.«[67] Beispielsweise wird in der »Verschwindenden Dame« (siehe 3.1.1) die Form der auf dem Stuhl sitzenden Performerin simuliert, nachdem sie bereits daraus verschwunden ist. Aufbauend auf Maskelynes und Devants Überlegungen fügt Wally Smith in seinem Aufsatz »Technologies of Stage Magic« das Prinzip der Dissimulation hinzu:

> If simulation involves the production of an effect, then dissimulation refers to the complementary means by which spectators are prevented from knowing about the secret methods and mechanisms behind that effect. Importantly, dissimulation implies more than concealment; it implies that the secret methods and mechanisms are rendered absent.[68]

65 Zu *distraction* siehe Maskelyne/Devant 1911, S. 189–192. Zur Multisensorialität der Irreführung siehe ebd., S. 199. Zur Ablenkung in der Zauberkunst siehe auch Lamont 2013, S. 37–39.

66 Maskelyne/Devant 1911, S. 189.

67 Ebd., S. 197.

68 Smith 2015, S. 321.

Wesentlich ist also nicht nur, dass, um beim Beispiel der »Verschwindenden Dame« zu bleiben, der Eindruck entsteht, sie würde noch im Stuhl sitzen, sondern auch, dass kein Zweifel darüber aufkommt, dass es sich bei diesem Eindruck um die Realität handelt. Es darf keinesfalls der Verdacht aufkommen, die Silhouette könnte von einer Attrappe stammen. Sei es ein Spiegel, eine Falltür, ein Schlüssel oder eine tonnenschwere Stahlmaschinerie – die für die Herstellung des Effekts notwendige Technik darf nicht selbst in Erscheinung treten, oder anders: Das den Effekt erzeugende Medium muss eine unbekannte Größe bleiben. Diesen Grundsatz thematisieren Maskelyne und Devant explizit, wenn sie sich im Abschnitt zum Verbergen dagegen aussprechen, außergewöhnlich aussehende Zauberrequisiten zu benutzen, die deshalb als solche erkennbar sind:

> [I]t is not enough that a magical performer shall provide himself with trick-appliances which will bear more or less examination without the precise nature of their tricks becoming evident. It is not enough to have the sophistications hidden […]. On the contrary, magical appliances should be so constructed that their inner devices are not concealed by a mere covering of some sort, but are disguised by blending with the general structure. In fact, so far from suggesting the possibility of there being anything discoverable, a magician's accessories should rather look like objects of normal construction, which nobody would associate with trickery.[69]

Das ließe sich beispielsweise durch die Ähnlichkeit mit alltäglichen Objekten erreichen. Smith schlägt hier den Begriff der »empty box« vor, »a cousin of the familiar black box. Being an empty box implies that the internal workings of an apparatus are not just forgotten about or obscured but are clearly seen to be absent.«[70] Verschwinden muss aber nicht nur die Agentur der Apparate und präparierten Requisiten, sondern auch diejenige der Performenden selbst:[71] Deren Arbeit darf nicht in Erscheinung treten, die mühsam einstudierten Phrasen, Bewegungen

69 Maskelyne/Devant 1911, S. 195–196.
70 Smith 2015, S. 326.
71 Vgl. ebd., S. 330–331. Auch Francesca Coppa hat darauf hingewiesen, dass Zaubervorführungen darauf abzielen, körperliche Arbeit (besonders von Frauen) zum Verschwinden zu bringen; Coppa 2008.

und Gesten müssen natürlich und spontan erscheinen. Das ist einer der Gründe für eine Regel praktizierender Zauberkünstler, die es verbietet, eine Illusion mehrfach am selben Abend vorzuführen.[72] Beim zweiten Mal würde nämlich in der exakten Wiederholung die Künstlichkeit der Abläufe, Dialoge und Gesten offenbar.[73]

Der Spiegel ist in dieser Hinsicht ein perfektes Requisit, lässt er nicht nur etwas erscheinen, wo es nicht ist, sondern auch das hinter dem Spiegel Befindliche verschwinden. Er simuliert und dissimuliert zugleich und fungiert als Smiths *empty box*, da die Spiegelfläche als solche nicht sichtbar ist. Die erste Illusion, die sich diesen Effekt, den Steinmeyer »the formula of invisibility« nennt,[74] zunutze machte, war das ab 22. Dezember 1865 in der Royal Polytechnic Institution präsentierte »Modern Delphic Oracle«. Entwickelt vom dort angestellten Architekten und Chemiker Thomas William Tobin und John Henry Pepper, zeigte diese Illusion einen scheinbar freischwebenden, sprechenden Kopf.[75] Auf der kleinen Bühne befand sich ein zum Publikum hin diagonal geneigter Spiegel von einer Größe von etwa 2,70 m × 3,65 m, der vorn mit dem Boden, seitlich und hinten mit den Wänden abschloss. Steckte eine Person ihren Kopf von unten durch ein Loch in dessen Mitte, schien dieser im Raum zu schweben.

Etwa zeitgleich erlangte ein anderer Köpfungseffekt in London ungleich höhere Aufmerksamkeit: Die als »Sphinx« bekannte Illusion, von Tobin und dem Zauberkünstler Colonel Stodare patentiert,[76] entsprang unmittelbar dem Entstehungskontext von »Pepper's Ghost«, was sie zugleich mit der Zauberszene verwob. Gezeigt wurde sie entsprechend nicht in der Royal Polytechnic Institution, sondern zwischen Oktober 1865 und Juni 1866 in der Egyptian Hall. Sie wurde also nicht wie zunächst »Pepper's Ghost« in einem Aufführungskontext wissenschaftlicher Innovation, sondern in einem Zaubertheater von einem professionellen Zauberkünst-

72 Siehe z. B. Hoffmann 1877, S. 3–4.

73 Vgl. Smith 2015, S. 332.

74 Steinmeyer 2005a, S. 71.

75 Zum »Modern Delphic Oracle« siehe Steinmeyer 2001a, S. 125–132 und Steinmeyer 2005a, S. 88–90. Der Name referenziert auf eine Illusion des frühen 19. Jahrhunderts, »Delphic Oracle«, bei der eine körperlose Stimme in einem kleinen Tempel vorgeführt wurde; siehe dazu Clarke 2001, S. 189.

76 Siehe Dawes 1998, S. 68; Evans 1948; Steinmeyer 2001a, S. 116–117. Zu Stodare siehe Lamb 1976, S. 128.

ler präsentiert. Ein Auszug aus der Besprechung der »Sphinx« in der *London Times* vom 19. Oktober 1865 beschreibt den Effekt folgendermaßen:

> Most intricate is the problem proposed by Colonel Stodare, when, […] he presents […] a novel illusion called the ›Sphinx.‹ Placing upon an uncovered table a chest […], he removes the side facing the spectators, and reveals a head attired after the fashion of an Egyptian Sphinx. To avoid the suspicion of ventriloquism, he retires to a distance from the figure, supposed to be too great for the practice of that art, taking his position on the border-line of the stalls and the area, while the chest is on the stage. Thus stationed, he calls upon the Sphinx to open its eyes, which it does—to smile, which it does also, […], and to make a speech, which it does also, this being the miraculous part of the exhibition. Not only with perspicuity, but with something like eloquence, does it utter some twenty lines of verse; and while its countenance is animated and expressive, the movement of the lips, in which there is nothing mechanical, exactly corresponds to the sounds articulated.[77]

Hier wird zum einen deutlich, wie Illusionisten dem Publikum bekannte Methoden ausschlossen: Nicht nur stellt der Artikel heraus, dass Stodare, der als begnadeter Bauchredner bekannt war, sich zu weit von der »Sphinx« entfernte, um sie auf diese Weise zum Sprechen zu bringen; er unterstreicht auch, dass der Kopf nicht mechanisch, also keine Sprechmaschine, war. Mit diesen war das Publikum also offenbar ebenso vertraut wie mit Ventriloquismus, sodass es (genau wie der Autor dieser Besprechung) die »Sphinx« zunächst in deren Tradition gestellt hätte. In Antizipation dessen schloss Stodares Präsentation beide Methoden aus. Tatsächlich hing die Distanz, die er zum Tisch aufbaute, mit einer Komplikation des Effekts zusammen. Zwischen den Tischbeinen waren Spiegel angebracht, die die Wände der Szenerie reflektierten und so den Körper des Sphinx-Darstellers zum Verschwinden brachten, dessen Kopf (aufbauend auf dem »Modern Delphic Oracle«) aus einem Loch in Tisch und Koffer herausschaute.[78] Bliebe der Zauberkünstler zu nah am Tisch

77 *The Times*, 19. Oktober 1865, zit. n.: Evans 1905, S. 19.

78 Zur Funktionsweise der »Sphinx« siehe Hoffmann 1877, S. 471–475; Steinmeyer 2001a, S. 116–124; Steinmeyer 2005a, S. 85–87. Zur »Sphinx« siehe auch Dawes 1998, S. 68–82; Evans 1905.

stehen, würden seine Beine von den Spiegeln reflektiert. Diesen Umstand machte Stodare nicht nur zum Teil der Performance, er adressierte ihn explizit und inszenierte ihn als Ausschluss einer naheliegenden Methode. Darüber hinaus nutzte er, Henry R. Evans zufolge, tatsächlich seine Bauchrednerkünste während der Illusion, und zwar *nachdem* er demonstriert hatte, dass sie nicht zum Einsatz kamen: Am Ende der Darbietung schloss Stodare den Koffer. Als er ihn wieder öffnete, befand sich darin ein Häufchen Asche anstelle des Kopfes. Evans kommentiert:

> In carrying the box to the footlights, preparatory to opening it and showing the heap of ashes, Stodare, by his ventriloquial powers, caused a muffled voice to issue from the receptacle […]. The spectators were thus led to believe that the head was in the casket up to the very last minute.[79]

Auch im Hinblick auf den Ventriloquismus haben wir es also mit dem Verschwindenlassen einer Illusionstechnik zu tun. Etablierte Stodare zunächst mit einer Geste, die zugleich vom Einsatz der Spiegel ablenkte, dass er nicht bauchredete, verschleierte dieser Ausschluss das spätere Bauchreden. Darüber hinaus dissoziierte die »Sphinx« geschickt das Setting der Objektgruppe Tisch und Koffer, die den Darsteller verbarg: Indem Stodare die Bühne mit dem Koffer in der Hand betrat und ihn auf einen Tisch stellte, schien er eine Verbindung dieser beiden Gegenstände auszuschließen. Tatsächlich wurden sie durch eine Klappe verbunden, durch die der Darsteller seinen Kopf steckte. Die Spiegel brachten seinen Körper zum Verschwinden, markierten den Tisch als gewöhnliches Möbelstück und dessen unmittelbare Umgebung als leer.[80] Dadurch entstand der Eindruck, in dem Koffer, der soeben hereingetragen wurde, erscheine und verschwinde ein abgetrennter lebender menschlicher Kopf.

Stodares Entfernen vom Tisch verweist außerdem auf eine weitere Schwierigkeit von Spiegelillusionen: Um Effekte zu vermeiden, die die Existenz der Spiegel verraten würden, müssen die Bewegungen aller Performenden ebenso minutiös abgestimmt sein wie die Beleuchtung. Die Spiegel müssen außerdem perfekt gereinigt sein, denn geringe Män-

79 Evans 1905, S. 43.
80 Vgl. Smith 2015, S. 329.

gel oder Verunreinigungen lassen sie selbst wahrnehmbar werden und zerstören die Illusion. Theatermanager Alfred Thompson beschreibt in einem Artikel im *New York Journal*, wie zwei Fingerabdrücke auf dem Spiegel ihm verrieten, wie der Effekt der »Sphinx« zustande kam.[81] Bei der Präsentation einer ähnlichen Illusion in einer Pariser Wachsfigurenausstellung wurden die Spiegel sichtbar, als Jugendliche den Kopf mit Kügelchen beschossen und dabei auch den vermeintlich leeren Raum unter dem Tisch trafen, von dem die Kügelchen abprallten, wenn sie nicht am Spiegel kleben blieben.[82] Solche Momente der Störung lassen das im Idealfall unsichtbare Medium in Erscheinung treten.

Eine Besonderheit der »Sphinx« ist ihr Reichtum an kulturhistorischen, mystischen und magischen Assoziationen: Einerseits stellt sich die Illusion in die Tradition von Sprechmaschinen, wie sie seit der Antike konstruiert wurden,[83] andererseits assoziiert sie sich mit der Sphinx als Fabelwesen. Diesen Zusammenhang etablierte eine Werbemaßnahme, die exemplarisch für den Aufbau einer spezifischen Antizipation durch Paratexte moderner Zaubershows einsteht: Etwa drei Wochen vor der Premiere der Illusion, erschien folgende kryptische Nachricht in der *London Times*: »H. H. Ismail Pacha to Colonel Stodare. The Sphinx has left Egypt.« Zwei Tage vor der Aufführung folgte die Antwort: »Colonel Stodare to Ismail Pacha – the Sphinx has arrived and will soon appear.« Diese Zeitungsmeldungen simulieren einen öffentlichen Dialog per Telegramm zwischen Stodare und H. H. Ismail Pacha, dem damaligen Gouverneur der osmanischen Provinz Ägypten. Wie darin angekündigt, erschien die Sphinx tatsächlich, nämlich am 16. Oktober 1865 in der Egyptian Hall, wo Stodare seinen 200. Auftritt feierte.[84]

Gibt die Sphinx in der altgriechischen Mythologie Reisenden Rätsel auf, die sie bei falscher oder Nichtbeantwortung verschlingt, liegt ihr Ursprung in Ägypten, wo Sphingen meist als Wächterfiguren an Eingängen auftraten. So beispielsweise im Fall der Großen Sphinx von Gizeh vor der Cheopspyramide, die knapp 50 Jahre vor Stodares Illusion weitgehend freigelegt worden war (bis 1925–1926 dann auch einschließlich des

81 Siehe Evans 1905, S. 31.
82 Siehe Robert-Houdin 2006, 903–904.
83 Siehe dazu bspw. Clarke 2001, S. 150–152; Macho 2004a, S. 28–29.
84 Zur *Times*-Werbekampagne siehe Dawes 1998, S. 69; Steinmeyer 2001a, S. 118.

Sockels). Besonders im späten 19. Jahrhundert war die Figur im ägyptophilen westlichen Europa symbolisch aufgeladen. Napoleons Ägyptenfeldzug löste mit dem Erscheinen der *Description de l'Egypte* 1809 eine Ägyptomanie aus, die nach der Entzifferung der Hieroglyphen mithilfe des Steins von Rosetta 1822 zusätzlich Fahrt aufnahm.[85]

Während Expeditionsreisende wie Giovanni Battista Belzoni immer mehr Artefakte in private und staatliche Sammlungen brachten, verbreiteten darstellende Kunst und Photographie visuelle Eindrücke des Landes. Durch die sich formierende Ägyptologie inspiriert, zeigten sich Künstler, Dichter und Schriftsteller von ägyptischen Motiven und Topoi fasziniert. Die von Giuseppe Verdi für die Eröffnung des Khedivial-Opernhauses in Kairo 1871 komponierte Oper *Aida* dramatisiert Geschehnisse am Hofe des Pharaos in Memphis. In Arthur Conan Doyles Kurzgeschichte *Lot No. 249* (1892) erwacht eine Mumie aus einem Auktionslot mithilfe ägyptischer Magie zum Leben. Diese Kurzgeschichte, die erste, die die Mumie als mörderische Figur zeichnete, verwebte britische Entdecker- und Sammlerkultur mit Magie und Exotismus und regte im 20. Jahrhundert zahlreiche Filme an, wie zum Beispiel *The Mummy* (1932). In der Kunst und Literatur der Dekadenz zielen die Rätsel der Sphinx auf den Sinn des menschlichen Daseins; als menschenfressendes, weibliches Monster strahlt sie eine gefährliche Erotik aus. Gustave Moreaus Gemälde *Œdipe et le Sphinx*[86] zeigt Ödipus, wie er dem durchdringenden Blick der an seiner Brust sitzenden Sphinx standhält. Eine ähnliche Szene bildete 1808 Jean A. D. Ingres in *Oedipe explique l'énigme du sphinx* ab.[87] Oscar Wildes Gedicht *The Sphinx* (1894) erotisiert sie als exotisches, einsames Wesen, Augenzeugin von 4.000 Jahren Geschichte. Seine Kurzgeschichte *The Sphinx without a Secret* (1887) metaphorisiert sie als geheimnisvolle und gefährliche *femme fatale*. Als solche erscheint sie auch in Herbert Coles Zeichnung *The Sphinx* (ca. 1900) – als Frau ohne Löwenbeine wie auch in Franz von Stucks Ölgemälde *Sphinx* (1904).

85 Zu Ägyptomanie siehe McKercher/Fazzini 2015.

86 Dt. *Ödipus und die Sphinx*, 1864, Metropolitan Museum of Art, New York City, NY, USA.

87 Dt. *Ödipus und die Sphinx*, Louvre, Paris, Frankreich. Erweitert und erstmals ausgestellt 1827.

Architektonische Zeugen der viktorianischen Ägyptomanie fanden sich unter anderem an der Fassade der 1812 erbauten Egyptian Hall (→ Abb. 4), die von Statuen von Isis und Osiris geziert wurde. Diese rahmen heute den Eingang zum Aufzug in der Tiefgarage des Museum of London.[88] Die hier aufgeführte »Sphinx«-Illusion wurde rasch und zahlreich imitiert. William Tobin verkaufte eine Kopie an M. Talrich, Betreiber des Pariser Wachsfigurenkabinetts Musée Français. Angeregt durch die »chamber of horrors« in Marie Tussauds Wachssalon richtete Talrich hier einen Raum zur Inquisition ein, deren zentrale Attraktion der »Décapité parlant« wurde. Losgelöst aus seinem exotistischen Kontext fügte der Effekt sich hier in einen des Schreckens und der Gore-Ästhetik ein – und schloss damit den Kreis zur Phantasmagorie als projektionstechnische Vorgängerillusion von »Pepper's Ghost«, die unter anderem vom Terreur inspiriert war. Weitere »sprechende Köpfe« tauchten in Ausstellungen und Vorstellungen auf und addierten sich zu einer Art Revival nicht nur von Sprechmaschinen, sondern auch in der frühen Neuzeit populärer Köpfungsillusionen unter den Vorzeichen des späten 19. Jahrhunderts. Zeitgleich mit Stodare präsentierte Hermann Liebholz in Deutschland die Illusion »Die Sphynx oder Der Sprechende Kopf«.[89] Auch in Barnum‹s American Museum soll es in den 1860ern eine Kopie der »Sphinx« gegeben haben.[90] Laut Edwin Dawes engagierten die Hanlon Brothers, eine Akrobatiktruppe, Peppers ehemaligen Mitarbeiter Alfred Sylvester, um die Illusion ab 1866 in den USA vorzuführen.[91] Maskelyne und Cooke machten die Dekapitation (→ Abb. 5) 1865 zum Mittelpunkt ihres Zaubersketches *Elixir Vitae*, der noch 30 Jahre später in ihrem Programm vertreten war und in dem ein Quacksalber einem Farmer den Kopf abnahm.[92] Dieser inspirierte wiederum Georges Méliès'

88 Ich verdanke Bob Loomis den Verweis auf das Museum of London und Vyki Sparkes die Unterstützung beim Auffinden und bei der Besichtigung desselben.

89 Dawes 1998, S. 79.

90 Ebd., S. 82.

91 In den 1870er Jahren begann Sylvester unter dem Namen »The Fakir of Oolu« eine eigene Karriere als Zauberkünstler; siehe ebd.; Devant 1931, S. 180–181; Evans 1928, S. 78–79; Price 1985, S. 119.

92 Morton beschreibt die Illusion als Teil der Show *Modern Miracles* von 1874; Morton 1877, S. 10–11. Die bemerkenswert lange Laufzeit von *Elixir Vitae* im Programm der Egyptian Hall lässt sich nachverfolgen anhand von Jenness 1967, S. 43, 45, 68.

Zaubersketch *Le décapité récalcitrant*[93] und fand Eingang in den frühen Film, beispielsweise in Méliès' *L'homme orchestre* oder *L'homme à la tête en caoutchouc*, in dem er seinen eigenen, nachwachsenden Kopf mehrmals nacheinander abtrennt und auf Tischen platziert. Auch andere frühe Filmemacher griffen das Motiv auf, zum Beispiel erweckt ein Darsteller in R. W. Pauls *Artistic Creation* einen gezeichneten Kopf zum Leben, hebt ihn aus der Leinwand heraus und setzt ihn auf einen Seitentisch.[94]

Umberto Eco geht in seinem Aufsatz »Über Spiegel« der Frage nach, inwiefern Spiegelbilder als Zeichen zu verstehen seien. Dabei identifiziert er den Spiegel zunächst als »eine absolut neutrale Prothese, die uns erlaubt, visuelle Reize auch dort wahrzunehmen, wo unsere Augen nicht hingelangen […] und zwar mit der gleichen Stärke und Evidenz wie beim direkten Sehen.«[95] Darüber hinaus sieht Eco den Spiegel als Kanal im Sinne eines materiellen Mediums, »das den Durchlauf von Informationen erlaubt«.[96] Als solcher verfügt er über ein Potenzial zur Sinnestäuschung, schreibt Eco, zum Beispiel wenn jemand das eigene Spiegelbild auf einige Entfernung zunächst für eine andere Person hält. Umgekehrt kann auch »etwas als Spiegel präsentiert [werden], was gar kein Spiegel ist« – das geschieht häufig in Filmen, in denen sich das vermeintliche Spiegelbild schließlich verselbstständigt.[97] Seine Analyse führt Eco zu dem Schluss, Spiegelbilder seien keine Zeichen, hauptsächlich, weil sie – im Unterschied zu photographischen oder filmischen Medien[98] – nicht speichern: »Das Bild wird *kausal vom Objekt erzeugt* und kann nicht in Abwesenheit des Objekts erzeugt werden.«[99]

Auf der Zauberbühne zeigt sich allerdings ein Szenario, in dem Spiegel (als Teil einer Installation) zu Medien werden können – und zwar weil sie selbst unsichtbar sind und gerade deshalb in der Lage sind, Menschen, Tiere oder Objekte verschwinden oder erscheinen zu lassen. Hier wird

93 Zu diesem Zauberstück siehe Méliès 1928a.
94 *Artistic Creation* erinnert außerdem (wie auch einige Filme von Méliès) an Devants Bühnenillusion »The Artist's Dream«, bei der eine gemalte Frau zum Leben erwacht und aus dem Bild heraussteigt.
95 Eco 1995, S. 35.
96 Ebd.
97 Ebd., S. 37.
98 Siehe dazu ebd., S. 56–61.
99 Ebd., S. 46.

umgekehrt ein Spiegelbild als etwas präsentiert, was keine Reflexion ist. In einer Zuspitzung medialer Negativität, muss hier der Spiegel nicht nur möglichst hinter seinen Inhalt, also demjenigen, was er spiegelt, zurücktreten, sondern seine Abwesenheit muss außer Frage stehen, damit er seine illusionistische Funktion erfüllen kann.

Des Weiteren fügen die in diesem Abschnitt beschriebenen Spiegelillusionen der epistemischen Grundlage von »Pepper's Ghost« die Erkenntnis hinzu, dass Spiegel nicht nur *etwas*, sondern auch *nichts* reflektieren können. Zwar ließen sie jahrhundertelang Objekte oder Personen an Orten erscheinen, an denen sie nicht waren – die Objekte der Reflexion waren also mit denjenigen der Illusion identisch.[100] Hier werden allerdings Wände, Fußboden und Teile der Requisiten reflektiert – im Narrativ der Illusion quasi »nichts« –, während etwas Objekthaftes hinter dem Spiegel verschwindet. Das Publikum glaubt also, unter dem Tisch etwa die Bühnenrückwand zu sehen, während es tatsächlich die Reflexion der Seitenwände sieht, denn das Spiegelbild ist rein optisch nicht von dem realen, reflektierten Objekt unterscheidbar. Spiegel sind deshalb perfekter Teil der Illusionsvorrichtung, denn »[w]ir trauen den Spiegeln so,« schreibt Umberto Eco, »wie wir unter normalen Bedingungen unseren Wahrnehmungsorganen trauen.«[101] Folglich ist die Illusionsvorrichtung selbst nicht als solche erkennbar: Der Spiegel scheint gar nicht da, der Tisch scheint ein gewöhnliches Möbelstück zu sein. Eine Werbeaufnahme zeigt Stodare neben diesem Tisch stehend, auf dem der Kopf der Sphinx schlummernd in seinem Kistchen zu liegen scheint (→ Abb. 6). Dabei handelt es sich um einen falschen Kopf und einen gewöhnlichen Tisch – die Aufnahme suggeriert jedoch, dass dieselben Objekte auch in der Vorführung Verwendung fanden und schließt so, zumindest anfänglich, den Verdacht aus, der Tisch könnte an der Erzeugung des Effekts beteiligt sein. Auch Wally Smith betont, dass die »Sphinx« die Methode vom Effekt dissoziiert und so die verantwortliche Technik als Nebensache statt als zentrales Element der Performance erscheinen lässt.[102] Auf demselben Prinzip der Reflexion von Wänden, Böden und Decken für einen Effekt des gleichzeitigen

100 Vgl. dazu Steinmeyer 2005a, S. 77.
101 Eco 1995, S. 34.
102 Smith 2015, S. 329.

Verschwindens und Erscheinens beruht auch eine weitere Apparatur. Auf Zauberbühnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war sie so ubiquitär, dass deren magische Variante Eingang in J. K. Rowlings *Harry Potter and the Half-Blood Prince* fand[103] – Verschwindekabinette.

2.2.5 Verschwindekabinette

Das erste Zauberkabinett, dessen Effekt ausschließlich von Spiegeln erzeugt wurde, erwuchs quasi aus der Kombination von »Pepper's Ghost« und der »Sphinx«, in einer Kollaboration zwischen John Henry Pepper und Thomas William Tobin. Zu sehen war es ab 10. April 1865 unter dem Titel »The Protean Cabinet« (manchmal auch »Proteus«) in der Royal Polytechnic Institution. Ein vertikaler Holzschrank auf Rädern wurde hereingerollt, während Pepper von Proteus erzählte, dem antiken Meeresgott, der die Gabe der Metamorphose hatte. Das Kabinett wurde um die eigene Achse gedreht, Pepper klopfte mit einem Stock an die Wände, um deren Solidität zu demonstrieren. Die Türen wurden geöffnet: Im Innern befand sich eine deckenhohe Stange und eine Lampe. Um zu ›beweisen‹, dass es leer war, stellte Pepper sich für einen Moment hinein, stieg wieder heraus und schloss die Türen. Einige Sekunden später erklang aus dem Kabinett ein Klopfen und als die Türen geöffnet wurden, stand darin ein Junge. Er trat heraus, verbeugte sich, stieg wieder in das Kabinett und verschwand nach nochmaligem Schließen und Öffnen der Türen wieder. Spätere Variationen fügten Transformationen hinzu, wenn ein Skelett auftauchte oder Personen sich in andere verwandelten.[104]

Wie bei »Pepper's Ghost« steht hier die Präsentationsweise der Illusion dem pädagogisch-wissenschaftlichen Anspruch der Royal Polytechnic Institution entgegen.[105] Steinmeyer begründet ihren vergleichsweise geringen Erfolg mit diesem Aufführungskontext: »It could have been a

103 Hier dienen zwei Verschwindekabinette als Portal zueinander, was Draco Malfoy ausnutzt, um Todesser vorbei an den magischen Schutzwällen nach Hogwarts zu schleusen und Dumbledore zu ermorden.

104 Zu dieser Illusion siehe Evans 1948; Hoffmann 1877, S. 475–477; Robert-Houdin 2006, S. 907–909; Steinmeyer 2001a, S. 108–109; Steinmeyer 2005a, S. 78–80.

105 Vgl. Brooker 2007, S. 196; Steinmeyer 2001a, S. 118.

miracle in the hands of a magician, rather than being demonstrated by a lecturer.«[106]

Wie die anderen oben beschriebenen Illusionen, migrierte das Verschwindekabinett auf die Zauberbühne, wo es sich als paradigmatisch erwies und wie im Fall der »Sphinx« führte dieser Weg über die Egyptian Hall. Maskelyne und Cooke fügten das »Protean Cabinet« zunächst in ihr Format des Zauberstücks ein und kombinierten es mit Maskelynes »Box Trick«, in dem er mit gefesselten Armen in eine Truhe gesperrt wurde und sich innerhalb weniger Sekunden daraus befreite.[107] In ihrem Zauberstück *La Dame et la Gorilla* kam ein aufrecht stehender Holzkasten zum Einsatz, in dem sich etwa auf halber Höhe ein Regal befand. Während des Stücks wurde ein Schauspieler im Affenkostüm in eine Kiste gesperrt, die wiederum in diesem Kabinett eingeschlossen wurde. Als beide wieder geöffnet wurden, war der Affe verschwunden. Diese Illusion erweiterten Maskelyne und Cooke 1870 zu *The Mystic Freaks of Gyges* und weitere drei Jahre später zu ihrem berühmtesten Sketch, *Will, the Witch and the Watch* (später *Will, the Witch and the Watchman*), der 44 Jahre lang in den Zaubertheatern der Maskelynes gespielt wurde. Unter Rückgriff auf stereotype Elemente und Figuren des Melodrams entfaltete dieses Zauberstück über 45 Minuten eine rudimentäre, komische Narration, im Laufe derer Figuren in eine Truhe oder eine Gefängniszelle mit Metallgittern gesperrt wurden und daraus verschwanden, darin erschienen oder sich in andere Figuren verwandelten.[108] Ab 1906 führte es unter dem Titel *The Witch, the Sailor, and the Enchanted Monkey* auch Harry Kellar vor, von ihm wiederum kopierte es Carter the Great.[109]

Im Vergleich zu freistehenden Spiegelflächen, die wie in der »Sphinx« oder im »Modern Delphic Oracle« Bühnenwände oder die Decke reflektieren, sind unerwünschte Spiegelungen bei Verschwindekabinetten minimal, weil hier die Innenwände des Kabinetts selbst reflektiert wur-

106 Steinmeyer 2005a, S. 82.

107 Zum »Box Trick« (Erstaufführung als »Escape from a Box« am 19. Juli 1865) siehe Clarke 2001, S. 304–305; Jenness 1967, S. 29; Maskelyne 1874.

108 Zu *Will, the Witch, and the Watch* siehe Devant 1931, S. 82–84; Jenness 1967, S. 29; Morton 1877, S. 6–8; Olson 1994, S. 19–20; Steinmeyer 1997.

109 Zu Kellars Kopie siehe Caveney/Miesel 2003, S. 399; Sharpe 1990, S. 47; Steinmeyer 1997, S. 59. Zu Carters Fassung siehe Caveney 1995, S. 328.

den. Damit einher ging allerdings ein Verlust der Dissimulation. Da das Kabinett als besonderer Apparat erkennbar war, wird die Entkoppelung von Technik und Effekt verunmöglicht. Wally Smith schreibt dazu:

> Once spectators had made an attribution to the cabinet as a special apparatus, the experience of magic was lost although they did not understand the mechanism. In contrast, Colonel Stodare's approach with the *Sphinx Head* was to transform the same mechanism into the effect of a live dismembered head, […]. This was dissimulation in action: dissociating method from effect and shifting the mechanism into the incidental margins of performance.[110]

Die Glas- beziehungsweise Spiegelflächen in »Pepper's Ghost« und »The Sphinx« bleiben selbst unsichtbar, da sie leeren Raum simulieren. Das Spiegelkabinett wiederspricht hingegen dem von Nevil Maskelyne und Devant in *Our Magic* formulierten Prinzip der Ablenkung, das fordert, dass Trickrequisiten möglichst nicht als solche erkennbar sein sollen.[111] Zwar bleibt auch beim Spiegelkabinett als Black Box unklar, wie die Illusion innerhalb dessen entsteht, allerdings ist von vornherein etabliert, dass es sich dabei um eine Tricktechnologie handelt. Dadurch entsteht die Erwartung, dass in diesem Kabinett etwas Ungewöhnliches geschehen wird, was der Überraschung entgegenwirkt, die entsteht, wenn ein scheinbar gewöhnliches Objekt sich ungewöhnlich verhält.

2.3 Virtuelle Gespenster

2.3.1 Glas

Innovationen in der Glasherstellung, die den Herstellungsprozess wirtschaftlicher gestalteten, waren die Bedingung der Möglichkeit von »Pepper's Ghost« und der oben beschriebenen Illusionen. Ein Blick in die Geschichte der Glasherstellung verdeutlicht den Zusammenhang zwischen

110 Smith 2015, S. 329.
111 Maskelyne/Devant 1911, S. 192–197.

der Verbreitung von Spiegelillusionen und technischen Entwicklungen in der Werkstoffproduktion: Zwar wurden schon im ausgehenden 18. Jahrhundert große, helle und verzerrungsfreie Spiegel in Europa hergestellt, die als dekoratives Element zur Raumgestaltung dienten, allerdings waren diese aufgrund des Kosten- und Produktionsaufwands den höheren sozialen Schichten vorbehalten. Jenseits dieser verbreiteten sich Spiegel ab der Mitte des 19. Jahrhunderts dank produktionstechnischer Neuerungen: Neue Wannenöfen beschleunigten die Glasproduktion gegenüber den vorher eingesetzten Hafenöfen und die 1856 von Friedrich von Siemens entwickelte Regenerativfeuerung für Glasschmelzöfen ermöglichte eine effizientere Ausbeutung des Brennmaterials. Die erste kontinuierlich arbeitende Glasschmelzanlage zur Massenproduktion wurde fünf Jahre nach der Premiere von »Pepper's Ghost« 1867 in Dresden in Betrieb genommen.[112] Glas war fortan ein wesentlich besser verfügbarer Werkstoff als noch einige Jahrzehnte zuvor, was unter anderem dessen prominenten Einsatz in der Zauberkunst ermöglichte.

Nicht nur im Illusionismus, auch im städtischen Alltag öffnete die Massenproduktion von Glas die Tür zu einer neuen Welt virtueller Bilder. Glasfassaden und Schaufenster prägen bis heute die moderne Großstadt. Tom Gunning verbindet »Pepper's Ghost« deshalb mit Urbanität: In der modernen Großstadt ubiquitär werdende Glasscheiben statteten Passantinnen und Passanten mit Doubles aus und mischten diese virtuellen Phantome unter die städtische Menschenmenge.[113] Die einander überlagernden Spiegelungen schufen einen Wahrnehmungsraum, der ein Jahrzehnt später kubistische und futuristische Maler inspirieren sollte.[114] Gunning vergleicht diese semitransparenten, teils verzerrten Erscheinungen in Schaufenstern, Glasfassaden, Windschutzscheiben und Straßenbahnfenstern mit okkulter Bildersprache: Als »appearances seemingly as fanciful in their deviation from ordinary vision as the most bizarre occultist imagery«[115] rücken sie in die Nähe phantasmagorischer Dämonen und Gespenster. Dass diese Doppelgänger auf den ersten Blick fremdartig waren, verdeutlicht die viel zitierte Anekdote Sigmund Freuds vom älteren

112 Zur Geschichte der Glasherstellung siehe Stark/Wicht 1998, S. 139.
113 Gunning 2007, S. 113.
114 Vgl. ebd., S. 114.
115 Ebd., S. 116.

Herren, der in seinen Schlafwagen in der Eisenbahn einstieg und Freud »gründlich mißfallen hatte«, bis dieser ihn schließlich als eigenes Spiegelbild erkannte.[116] Peppers Gespenster gehören als Doubles lebender Darstellerinnen und Darsteller – im Unterschied zur phantasmagorischen Slide-Projektion – zu den Doubles, die Städtern in Schaufenstern und Bahntüren begegnen.

Ließen moderne Konstruktionen aus Glas und Stahl in der Architektur lichtdurchflutete Räume mit transparenten Grenzen nach Außen entstehen, so fungieren Spiegel in der Folklore häufig als als Tore in andere Welten, wenn beispielsweise Wahrsagende, Schamanen, Hexen und Magier die Zukunft, ihre Feinde oder Lösungen für Probleme in Spiegeln erblicken.[117] Goldberg beschreibt diverse an Spiegelbilder geknüpfte Glaubensvorstellungen wie beispielsweise folgende:

> To this day many people cover mirrors or turn them to the wall after a death in the house. They believe that the soul, projected out of the living person in the form of his reflection in the mirror, may be carried off by the ghost of the deceased, which hovers around the house until the burial. This custom is widespread in Europe, as far away as Madagascar and among sects of Mohammedans and Jews. Some even believe that a sick person should cover the mirror in his room or have it removed, for in the time of sickness, when the soul is apt to take flight, there is a special danger of projecting it out of the body by the reflection.[118]

Auch in der Fiktion fungieren Spiegel – durch industrielle Herstellungsprozesse zu breiter verfügbaren Alltagsgegenständen geworden – als Portale, so beispielsweise wenn Alice in Lewis Carrolls *Through the Looking Glass, and What Alice Found There* (1871) durch einen Spiegel klettert oder wenn ein Spiegel im Spielfilm *The Matrix* (USA 1999, R.: Lana und Lilly Wachowski [als die Brüder Wachowski]), einer 128 Jahre später entstandenen Hommage an Carrolls Werk, sich bei Berührung verflüssigt, den Protagonisten ummantelt und in eine andere Welt befördert. Entwickelt Sig-

116 Freud 1999, S. 262–263, Anmerkung.
117 Zu Spiegeln in der Wahrsagerei siehe Goldberg 1985, S. 7–23.
118 Ebd., S. 3.

mund Freud sein Konzept des Unheimlichen anhand von Wiederholung, so beginnt Otto Ranks Studie *Der Doppelgänger* (1925) mit Hanns Heinz Ewers' Stummfilm *Der Student von Prag* (Deutsches Reich 1913, R.: Paul Wegener und Stellan Rye). Darin manifestiert sich das Spiegelbild des selbigen – nachdem er es verkauft hat – als materieller Doppelgänger und ersetzt ihn zunehmend. Etwa ein Jahrhundert zuvor hinterließ der Protagonist von E. T. A. Hoffmanns *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* (1815) einer Geliebten sein Spiegelbild als Andenken, woraufhin sein Spiegel immer leer blieb. Eine ähnliche Vorstellung findet sich in der nordindischen Folklore: Da Spiegel einen Teil der Seele einfangen, gilt es, den Blick in fremde Spiegel zu vermeiden. Sonst besteht die Gefahr, dass ein Teil des Selbst in der Gewalt des Spiegelbesitzers zurück bleibt.[119] In Susanna Clarkes historizistischem Roman *Jonathan Strange & Mr. Norrell* (2004) entdeckt der Magier Jonathan Strange eine Möglichkeit, die Welt hinter den Spiegeln zu betreten. Dort findet er ein Netzwerk von Gängen und Treppen vor, die alle Spiegel miteinander verbinden und so eine Fortbewegung durch diesen virtuellen Raum ermöglichen. Der Spiegel ist in diesen Beispielen eine Zugriffsfläche zur Welt – sei diese konzipiert als Erlebnis einer anderen Person, die eigene Erinnerung, eine virtuelle Umgebung oder als Datensatz. Die fantastische Funktion des Spiegels als Portal erschließt sich nicht nur daraus, dass er einen Raum zeigt, der hinter der Wand zu liegen scheint, sondern auch daraus, dass Glas eine klare Kategorisierung verweigert:

> It continues to be debated whether glass is a liquid or a solid, as it stubbornly refuses to fall squarely into either category. […] [I]t has long operated in our imagination as it had the properties of being porous, mutable, and evanescent. Glass seems marked by a profound instability, and not simply because the threat of it cracking or shattering is always immanent. It can be – sometimes simultaneously – reflective, opaque, or transparent.[120]

Dieser instabile Stoff ist einer der paradigmatischen Baustoffe der industrialisierten Moderne. Glas wird schon seit Aristoteles' Wahrnehmungs-

119 Ebd., S. 4.
120 Garrison 2015, S. viii–ix.

theorie theoretisiert und figuriert auch in der Medientheorie prominent: Bei Sybille Krämer wird Glas zum Modell für die Funktionsweise von Medien überhaupt, wenn sie schreibt, sie wirkten im Idealfall wie Fensterscheiben, die ihre Aufgabe dann am besten erfüllen, wenn sie durchsichtig sind.[121] Glas verschwindet hinter dem, was durch es hindurch sichtbar wird. Es wird ebenso wenig als Objekt wahrgenommen wie Spiegel, die das reflektierte Objekt ins Zentrum stellen. Sie sind deshalb effektive Werkstoffe in der Zauberkunst, wo die Wirkung der Illusionen essenziell derjenigen von Krämer beschriebenen gleicht. Im Alltag begegnen große Glasflächen vor allem als architektonisches Element, wo sie zwischen Innen und Außen sowie zwischen Menschen und Objekten vermitteln. Zugleich rahmen Fenster als Quasi-Bilder die jeweilige Perspektive – sei es die Landschaft draußen oder das zum Konsum verlockende Warenangebot im Schaufenster.

»Pepper's Ghost« ist nicht nur ein wichtiges Glied in der Reihe optischer Medien der Gespensterproduktion des 19. Jahrhunderts, die Illusion ist auch eine Vorläuferin des Hologramms, das in der Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde. Häufig wird es als gespenstisch charakterisiert, beispielsweise beschrieb Kunstkritiker Edward Lucie-Smith die in einer holographischen Kunstausstellung gezeigten Werke als »disturbingly there but not there« und verglich sie mit Ektoplasma, das sowohl vor als auch hinter der Platte zu schweben schien, auf der die Bilder aufgebracht waren.[122] Er stellte außerdem einen direkten Bezug zu derjenigen Art von Gespensterphotographie her, die in spiritistischen Séancen herbeigerufene Geister dokumentierte. Sofern Lucie-Smith nicht persönlich bei einer Séance dabei war, entstammt seine visuelle Vorstellung von Ektoplasma ebensolchen Aufnahmen, auf denen es mitunter in der Luft zu schweben scheint, während es aus einer Körperöffnung des Mediums austritt. Häufig erscheint es aus den relativ dunklen Bildern herausgehoben und illuminiert, mitunter sind im Ektoplasma gespenstische Gesichter zu erkennen (→ Abb. 7). Ähnlich Lucie-Smiths Charakterisierung des Hologramms erscheinen auch Peppers Geister nicht *auf* der Projektionsfläche, sondern dahinter. Deshalb erinnert Gunnings Beschreibung

121 Krämer 1998, S. 74.
122 Lucie-Smith 1996, S. 57.

dieser Illusion sowohl an das genannte Zitat zu Hologrammen als auch an Ektoplasma: »The device [d. h. »Pepper's Ghost«] offered living, moving figures that nonetheless remained virtual and insubstantial within the space in which they seemed to appear. Alien visitors, the reflections appeared as detached images floating on air.«[123]

Im heutigen Medienalltag ist Glas eine ubiquitäre, interaktive Schnittstelle zwischen Realität und virtuellen Welten, beispielsweise in Form von Touchscreens auf Smartphones, Tablets, Geld- oder Ticketautomaten. 2014 startete Google ein Projekt, das eine virtuelle Verschmelzung der Umgebung der User und dem World Wide Web in Echtzeit schaffen sollte – eine Brille, die einfach nur »Glass« hieß. John Garrison hat Google Glass als Meilenstein in der Geschichte von Glas bezeichnet, weil sie ein innovatives materielles Objekt darstellt, aber auch, weil sie unser Verhältnis zu und durch Glas in den Fokus rückt.[124] Der Miniaturcomputer lud dazu ein, das Gesehene ins WWW hochzuladen und zeitgleich Informationen dazu abzurufen. Im Unterschied zu Instagram und ähnlichen Plattformen der Selbstrepräsentation, stellte Google Glass also nicht Bilder von User_innen online bereit, sondern davon, was diese sahen. »The product thus offers the promise of experiencing new forms of intimacy by looking not *at others* but rather *through others*«[125], schreibt Garrison – ein Konzept, das sich nicht durchgesetzt hat. Demgegenüber überlagert die Mixed-Reality-Brille Microsoft HoloLens (2015) den realen Raum des Users mit einem virtuellen, indem sie 3D-Projektionen auf transparente Bildschirme wirft, durch die sie zusammen mit der realen Umgebung gesehen werden. Im Unterschied zu Virtual-Reality-Brillen im Bereich der Computerspiele wie beispielsweise Oculus Rift (2013) oder der mobilen Variante Oculus Go (2018), deren Displays mit einem Sichtwinkel von 110 Grad auf eine Immersion in der Spielumgebung zielen, erzeugen HoloLens und Google Glass eine visuelle Verschmelzung der realen Umgebung der Nutzenden mit virtuellen Bildern auf Glas und stehen deshalb in der Tradition von »Pepper's Ghost«.

Vorweggenommen wurden solche und ähnliche Techniken in der Science-Fiction. Beispielsweise erlaubt eine Virtual-Reality-Brille im

123 Gunning 2007, S 113.
124 Garrison 2015, S. 59.
125 Ebd.

Spielfilm *Strange Days* (USA 1995, R.: Kathryn Bigelow) die Versenkung in die alle Sinne umfassende Wahrnehmung einer anderen Person; in der Filmadaption von *Minority Report* (USA 2002, R.: Steven Spielberg) steht dem Protagonisten ein gestenbasiertes visuelles Interface zur Verfügung, das Daten und visuelle Eindrücke auf einer Glasscheibe erscheinen lässt,[126] und in *Mission: Impossible – Ghost Protocol* (USA 2011, R.: Brad Bird) erscheint ein ähnliches Touchscreen-Interface auf der Windschutzscheibe eines Wagens. Solche Konzepte aus der Science-Fiction in der Realität umzusetzen versucht unter anderem Magic Leap, ein Unternehmen, das Augmented-Reality-Brillen entwickelt, unter anderem in Zusammenarbeit mit Lucasfilm, der von George Lucas gegründeten Produktionsfirma von *Star Wars*, dem Science-Fiction-Epos des 20. Jahrhunderts schlechthin. Deren erstes Modell, Magic Leap One, kam im Sommer 2018 auf den Markt. Das Headset projiziert ein digitales Lichtfeld in die Augen der Nutzenden, sodass computergenerierte 3D-Bilder, ergänzt durch eine räumliche Tonkulisse, deren reale Umgebung überlagern. »So when you make digital penguins walk off the edge of the coffee table,« heißt es auf der Website des Unternehmens, »they fall off the edge of the coffee table, just like real penguins would.«[127] Kein Wort taucht im Marketing des Unternehmens so häufig auf wie »magic«, was einmal mehr die Ununterscheidbarkeit von Technik und Magie unterstreicht, die auch im Zitat am Beginn dieses Kapitels thematisiert wird. In neuester Virtual- und Augmented-Reality-Technologie treffen Illusionstechniken in der Tradition von »Pepper's Ghost« auf Science-Fiction, physiologische Forschung und neueste Technik, um neue Realitäten beziehungsweise neue Perspektiven auf die unsrige zu erschließen.

2.3.2 Photographie

Wurden photographische Aufnahmen anfangs hinter Glas versiegelt, um die photosensible Quecksilberschicht zu schützen, so wurde Glas mit

126 Zu Glas in *Minority Report* siehe ebd., S. 14–19.

127 Magic Leap, URL: https://www.magicleap.com/magic-leap-one, letzer Zugriff: 21. Februar 2018.

dem 1851 entwickelten Kollodiumverfahren selbst zum photographischen Bildträger. Durch eine Beschichtung aus Schießbaumwolle, Ether und Alkohol lichtempfindlich gemacht, bildete das Glasnegativ Bilder ab, die schärfer waren als diejenigen auf den vorangehenden Papiernegativen William H. Fox Talbots. Sie lieferten außerdem erstmals reproduzierbare Photographien.[128] Ulrich Meurer zufolge erhielt die Glasscheibe »damit einen Körper – nicht nur denjenigen des Bildes, das sich auf ihr ablagert, sondern erstmals den Körper ihrer selbst, der zuvor vollends durchsichtig sein musste und darum immer infrage stand.«[129] Es ist dieser prekäre Status des Glaskörpers, den »Pepper's Ghost« ausnutzte, wenn darauf nur der virtuelle Körper des reflektierten »Gespensts« erschien, die Glasscheibe selbst aber nicht wahrnehmbar war. Wie die Phantasmagorie konfrontiert »Pepper's Ghost« Zuschauende mit einem Raum, in dem die Unterscheidungen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, An- und Abwesendem, Diesseits und Jenseits, Leben und Tod, Gegenwart und Vergangenheit verwischt wurden. Konsequenterweise, darauf weist Noam Elcott hin, teilt sich die Illusion ihr Motivrepertoire aus Gespenstern, Enthauptungen und anderen Manipulationen am menschlichen Körper mit der Phantasmagorie, dem Schwarzen Theater und der Trickphotographie.[130] Wie oben dargelegt, sind Spiegelillusionen komplexe Anordnungen, die Simulation und Dissimulation unter anderem mithilfe optischer Erkenntnisse und moderner Werkstoffe erreichen. Moderne Optik erlaubte also nicht nur, Gespenster als Effekte von Sinnestäuschungen oder optischen Apparaten zu erklären, sondern auch, sie mithilfe ebensolcher Apparate überhaupt erst zu erzeugen.

Als einer davon erlaubte der Photoapparat unter anderem, vor der Kamera befindliche Personen und vermeintlich fürs bloße Auge unsichtbare Gespenster in virtuellen Kompositbildern nebeneinander zu zeigen: »Like ›Pepper's Ghost‹,« schreibt Elcott, »spirit photography presented the superimposition on a glass plate of images separated in time or space to create the illusion of coincidence.«[131] Auch John Garrison weist auf die

128 Siehe dazu Meurer 2016, S. 27–28.

129 Ebd., S. 29.

130 Vgl. Elcott 2016a, S. 111.

131 Ebd., S. 114. Zum Konnex von Spiritismus und Trickphotographie siehe auch Gunning 2015.

Überbrückung der Zeit in der Photographie hin, wenn er in Anlehnung an Roland Barthes schreibt, Glas operiere wie eine Zeitmaschine, wenn die Kameralinse zur Konservierung der Vergangenheit beitrage.[132]

Tom Gunning verortet photographische Darstellungen von Gespenstern in seinem Aufsatz »To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision« im Kontext von Naturphilosophie, Magie, Theosophie sowie der Kulturgeschichte der Konzeptualisierung des Sehens. Dabei weist er auf das etwa gleichzeitige Auftreten von »Pepper's Ghost« und William Mumlers Geisterphotographie hin, wobei Letztere einen bereits zuvor bekannten Effekt aufgriff und mit einer übernatürlichen Erklärung versah.[133] Beide vereinen Lebende und Verstorbene in einem virtuellen Raum zu einer paradoxen, unheimlichen Erscheinung.[134] Gunnings Charakterisierung der Geisterphotographie könnte ebenso gut von »Pepper's Ghost« handeln: »images that oscillate between visibility and invisibility, presence and absence, materiality and immateriality, often using transparency or some other manipulation of visual appearance to express this paradoxical ontological status.«[135]

Paradox ist auch die Rolle der optischen Medien in diesem Zusammenhang. Gunning zufolge hatten Gespenster in der Vormoderne den gleichen ontologischen Status wie Phantasmen, Emotionen, Träume und künstlerische Vorstellungskraft. Demokrits atomistischer Materialismus geht davon aus, dass die Welt sich uns anhand von Bildhäuten vermittelt, die sich von den Gegenständen ablösen und durch die Luft zum Auge transportiert werden, wo sie durch direkten Kontakt einen Eindruck vom ursprünglichen Gegenstand hinterlassen (sogenannte *eidola*, bei Aristoteles *phantasia*, bei Lukrez *film*). Während Geister in diesem Modell keine außergewöhnliche Stellung gegenüber anderen wahrgenommenen Objekten oder Personen einnehmen, fährt Gunning fort, finden sie in der modernen, vor allem durch Johannes Kepler geprägten Optik keinen Platz mehr, denn »in the modern era in which vision directly communicated with the world through the optical operation of the eye, ghosts' lack

132 Garrison 2015, S. 39

133 David Brewster beschreibt den Effekt in Brewster 1856, S. 205. Zu Geisterphotographie siehe Gunning 2015; Natale 2016, S. 135–165; Schüttpelz 2009, S. 294–304.

134 Vgl. Gunning 2007, S. 113.

135 Ebd., S. 99.

of clearly defined sensual properties placed them beyond the categories of scientific observation or consideration.«[136] Die Entwicklung der modernen Optik trug also, wie in Kapitel 1 beschrieben, zur Internalisierung von Gespenstern bei. Ihrer phantasmatischen Körper beraubt, kehrten sie in die Sphäre der virtuellen Bilder ein, »whose uncanny sensual and psychological effects linger like the residue of a lost explanatory system, haunting new optical media such as the magic lantern, *camera obscura*, and eventually, photography.«[137] Beispielhaft nennt Gunning hier eine viel zitierte, von Nadar überlieferte Anekdote über Honoré de Balzac, der sich ungern photographieren ließ, weil er glaubte, bei jeder Aufnahme komme ihm quasi eine Schicht seiner selbst abhanden.[138] Dies ist eine logische Folge der Eidola-Theorie, nach der Photographien materielle Bildhäute festhalten, die sich von Objekten oder Personen abgelöst haben. Solche Glaubensvorstellungen werden beispielsweise den Ureinwohnern der Amerikas zugeschriebenen.[139] Ähnlich unheimlich agiert in Edgar Allan Poes *The Oval Portrait* (1842) die Malerei: Die Kurzgeschichte schildert die Entstehung eines besonders lebensnahen Portraits, das seinem Modell sukzessive das Leben auszusaugen scheint. Sobald es vollendet ist, stirbt die abgebildete Geliebte des Künstlers:

> And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ›This is indeed Life itself!‹ turned suddenly to regard his beloved: – She was dead!«[140]

Wenn optische Medien nicht nur als Vorboten – wie der aus dem Spiegel gestiegene Doppelgänger im *Student von Prag* –, sondern als mögliche Ursachen des Todes und Verfalls auftreten, offenbart sich der gespenstische Charakter ihrer Bilder. Mögen wir uns an photographische Doubles

136 Ebd., S. 107. Zur medienhistorischen Bedeutung von Keplers Optik siehe auch Hick 1994, S. 85–91.

137 Gunning 2007, S. 107.

138 Nadar 1978, S. 23.

139 Siehe dazu Warner 2006, S. 189–202.

140 Poe 1842, S. 369.

gewöhnt haben – zu Zeiten Balzacs waren sie noch deutlich unheimlicher. Des Weiteren zeigt sich daran die Persistenz überholter Glaubenssysteme und ihre Vorliebe, sich an neue Technologien zu heften, wobei ein paradoxes Denkmuster entsteht: »For Balzac,« schreibt Gunning, »the new optical device of photography, a direct application of Kepler's theory of the retinal image to a mechanical device, supplied proof of the existence of the visual phantasms that Kepler's optics had rendered redundant.«[141] Die Erscheinung des photographischen Bildes war so ungewohnt und mächtig, dass es allen wissenschaftlichen Erklärungen zum Trotz seinen übernatürlichen Eindruck nur schwer loswurde. Dies äußerte sich auch in der Interpretation von Etienne-Jules Mareys Chronophotographien, in denen sich mehrere Stadien einer menschlichen Bewegung als Momentaufnahmen überlagerten (→ Abb. 8), als Aufnahmen der von der Theosophie proklamierten Ätherleiber. An die Stelle Hellsehender trat hier das technische Medium, dem eine Wahrnehmungsfähigkeit der für Menschenaugen unsichtbaren elementarischen Leiber zugesprochen wurde.[142] Als ein Medium, das durch neueste chemische und optische Erkenntnisse bedingt und häufig zur Objektivierung des Abgebildeten herangezogen wurde, war Photographie auch »the ultimate ghost-producing technology of the nineteenth centrury«.[143] Wie die Phantasmagorie lässt sie Wiedergänger erscheinen, deren übernatürliche Konnotationen rationalen Erklärungen ihres Daseins zum Trotz persistieren.[144]

2.3.3 Halluzinogene Medientechniken

Erzeugte um 1800 fantastische Literatur, laut Friedrich Kittler, halluzinatorische Wahrnehmung mit den Mitteln der geschriebenen Sprache, so versuchte sie um 1900 »gar nicht erst mehr, mit den Wundern der Unterhaltungsindustrie zu konkurrieren.«[145] Stattdessen gab sie »ihren Zauberspiegel an Maschinen ab.«[146] Kittler sieht den Film um 1900 in Nach-

141 Gunning 2007, S. 111.
142 Vgl. ebd., S. 115–116.
143 Castle 1988, S. 61.
144 Vgl. Gunning 2007, S. 111, 116.
145 Kittler 1993, S. 91.
146 Ebd.

folge der Dichtung um 1800 als Halluzinationstechnik: »Was Dichtung versprochen und nur im Imaginären von Leseerlebnissen gewährt hat, auf der Leinwand erscheint es im Reellen.«[147] In Vernes *Karpathenschloss* verschränken sich beide halluzinatorischen Medien: Um 1900, als der Film die Literatur als primäres Unterhaltungs- und Imaginationsmedium ablöste, traten hier Techniken der virtuellen Bilderzeugung als Medien der Geisterbeschwörung auf. Bevor der technisch erzeugte Bilderfluss des Kinos »den neurologischen Datenfluß selber zu implementieren«[148] begann, wanderten die virtuellen Bilder aber über die Bühne. Kittler merkt an, dass auf der Theaterbühne aufgrund der Bindung an physikalische Zeit- und Raumverhältnisse keine physiologische Illusion entstehe – diese erreiche nur der Film als »eine wahrhafte Psychotechnik, die mit strikt technischen Mitteln unbewußte Seelenzustände der Kinobesucher attackiert und modifiziert.«[149]

Im Unterschied zum Spieltheater erzeugt das Illusionstheater – speziell die oben beschriebenen Illusionen – allerdings virtuelle Bilder, die nicht an die Körperlichkeit der Darstellenden gebunden sind. Henry Dircks verortete seine Apparatur in der Tradition romantischer Literatur, als er seine Erfindung als Apparat »for exhibiting optical illusions of a varied character hitherto unknown, except as inventions of romantic fiction, or as the result of some unhappy derangement of the optic nerve« bezeichnete.[150] Dircks etabliert damit eine direkte Verbindung zwischen »Pepper's Ghost«, den von Kittler beschriebenen halluzinatorischen Eigenschaften der Literatur und den Sinnestäuschungen, die im Diskurs des 19. Jahrhunderts für Geistererscheinungen verantwortlich gemacht wurden. Durch ihre halluzinatorischen Eigenschaften als Präsentation mit unklarem ontologischem Status stellen Spiegeleffekte die Verlässlichkeit der Sinneswahrnehmung infrage. Sie sind, ebenso wie das Kino, eine Bildwerdung dessen, was die Schriften der romantischen Literatur der Imagination überließen.

Ein direkter Weg führt also von der fantastischen Literatur über die Phantasmagorie zu optischen Bühnenillusionen und den »Zelluloidge-

147 Ebd., S. 97.
148 Ebd., S. 102.
149 Kittler 2002, S. 240.
150 Dircks 1863, S. 41–42; siehe auch S. 29.

spenstern der Schauspielerkörper«[151] sowie zum Effektfilm, der in seiner frühen Phase maßgeblich von Zauberkünstlern vorangetrieben wurde. Vor dem Kino war das Illusionstheater der Ort, an dem optische Illusionen, Technik und zum Teil auch physiologische Erkenntnisse kombiniert wurden, um die menschliche Sinneswahrnehmung zu manipulieren. Zwischen den Halluzinationstechniken der romantischen Literatur und des Kinos stehen also die optischen Illusionen des späten 19. Jahrhunderts. Diese wiederum fanden Eingang ins Kino, speziell in Form von Spezialeffekten, »Pepper's Ghost« selbst, schreibt Noam Elcott

> was later adopted directly for the cinema under the names Tanagra, Kinoplastikon, and Alabastra, which was patented by Oskar Messter in 1910. As with »Pepper's Ghost«, the filmed figures of the Alabastra technique were photographed in white costumes against black velvet backdrops.[152]

Spätere filmische Spezialeffekte vom einfachen Glas- und Spiegeleffekt über den komplexeren Schüfftan-Effekt und *beamsplitter* zu *mattes* und *traveling mattes* sowie dem Blue- beziehungsweise Greenscreen lassen sich als Extrapolationen von »Pepper's Ghost« verstehen. Nutzen Glas- und Spiegelmasken sowie der Schüfftan-Effekt Spiegel, um etwas vor der Kamera erscheinen zu lassen, waren die ersten *matte shots* im frühen 20. Jahrhundert Variationen des Schwarzen Theaters, während Blue- und Greenscreen-Verfahren dasselbe Prinzip in einen digitalen Produktionsmodus übersetzen.

Weitere Nachfolgerinnen der Spiegelillusionen des späten 19. Jahrhunderts geistern in den letzten Jahrzehnten vermehrt in Form von Hologrammen über Bühnen. Beispielsweise stand der 1996 ermordete Rapmusiker Tupac Shakur 2012 gemeinsam mit seinem lebenden Kollegen Snoop Dogg beim Coachella Valley Music and Arts Festival auf der Bühne. 2005 und 2006 kamen Hologramme bei Live-Performances der Band Gorillaz zum Einsatz, die aus fiktiven, animierten Mitgliedern besteht, die bei Konzerten holographisch auf der Bühne erscheinen; 2014 erstand der fünf Jahre zuvor verstorbene Michael Jackson bei den Bill-

151 Kittler 1993, S. 97 (Zitat grammatikalisch angepasst).
152 Elcott 2016a, S. 159.

board Music Awards zum Leben und sang »live« ein neues Lied. Die Liste ließe sich fortsetzen. »Mit Hologrammen lässt sich mehr Geld verdienen als mit Pornografie«, zitiert ein Artikel aus der *Berliner Zeitung* vom Dezember 2017 Alkiviades David, der auf dem Hollywood-Boulevard in Los Angeles ein Hologramm-Theater »mit einer Show der 1959 verstorbenen Jazzsängerin Billie Holiday«[153] eröffnet hat. Anlass für diese Berichterstattung über Hologramme war eine Europa-Tour des 2010 verstorbenen Heavy-Metal- und Hard-Rock-Sängers Ronnie James Dio im Dezember 2017. Auch die historische Wurzel der Illusion erwähnt die *Berliner Zeitung*: »Bei der Technik handelt es sich im Prinzip um eine Weiterentwicklung des »Pepper's-Ghost«-Effekt, den der Wissenschaftler John Henry Pepper Mitte des 19. Jahrhunderts patentieren ließ«, heißt es. Wie damals wurde Dio mit einem Up-to-date-Leuchtmittel auf eine gekippte Fläche projiziert – 2017 war dies ein LED-Projektor, dessen Projektion sich auf eine Polyethylenfolie richtete.[154]

Solche hologrammatischen Konzerte zählt Noam Elcott ebenso wie Virtual Reality und Geräte wie die Microsoft HoloLens und »Pepper's Ghost« zu dem, was er *phantasmagoric dispositif* nennt. Dieses unterscheidet er von den Dispositiven der klassischen Film- und Fernsehtheorie, dem *cinematic* und dem *domestic*. Das kinematische Dispositiv, dem er neben dem Kino auch Panorama, Diorama, Kinetoskop und Wagners Bayreuther Theater zuordnet, schafft Nähe durch Distanz: Zuschauende werden in den Film versetzt, indem sie mithilfe der Dunkelheit aus dem Saal herausgelöst werden, allerdings bleibt die Leinwand weit entfernt. Ein anderes Verhältnis zu den Zuschauenden nimmt die Leinwand ein, wenn sie im häuslichen Kontext wie dem privaten Heim, dem Salon des 19. Jahrhunderts und in weiteren kleinen Räumen wie Galerien eingesetzt wird. Hier wird das Kino zum optischen Spielzeug, zum Möbelstück, das sich unter andere Objekte mischt und deshalb kein Gefühl der Ortlosigkeit erzeugt wie das *cinematic dispositif*. Negiert Letzteres den Raum des Publikums, so ordnet sich das *domestic dispositif* diesem unter.[155] Das

153 Schmidt 2017. Ich danke Thomas Groh für den Verweis auf diesen Artikel.

154 Ebd.

155 Zum *cinematic dispositif* und *domestic dispositif* siehe Elcott 2016b, S. 52–55. Zum Verhältnis der Dispositive des Kinos, der Zauberbühne und des Fernsehens siehe auch Paech 1991, S. 777–788.

phantasmagoric dispositif hingegen ordnet den bestehenden Raum neu. Hier sind mediale Bilder weder radikal von menschlichen Körpern getrennt, noch treten sie innerhalb der Begrenzungen von Objekten auf. Vielmehr sind Menschen und Bilder in einem gemeinsamen Raum und einer gemeinsamen Zeit versammelt, woraus sich nicht nur die hohe Effektivität, sondern auch der prekäre Status phantasmagorischer Erscheinungen ergibt.[156]

Die Gemeinsamkeit, die diese unterschiedlichen Dispositive zu einer kontinuierlichen Medientechnikgeschichte verbindet, sind die *black-screen techniques*. Deren Dispositivgeschichte schlägt Elcott als Gegenentwurf zu traditionellen Archäologien des Films vor. Den *black screen* identifiziert er als konstante, unsichtbare Technologie des 19. Jahrhunderts, deren Verwendung mit der Phantasmagorie beginnt, und von »Pepper's Ghost« entscheidend umgewandelt wird: »The Ghost«, schreibt er, »deconstructed and reconfigured the seminal supports of the Phantasmagoria: a black ground, a medium and a screen.«[157] Von da aus verfolgt er Dispositive künstlicher Dunkelheit über das schwarze Theater zur Trickphotographie und den filmischen Spezialeffekten Georges Méliès' bis zu Man Ray, Oskar Schlemmer und zeitgenössischer Kunst. Die Betrachtung der *black screen techniques* oder des *phantasmagoric dispositif* stellt eine andere Kontinuität her als übliche Historiographien optischer Medien und konkretisiert unter anderem die Verwandtschaft zwischen »Pepper's Ghost«, Phantasmagorie, Photographie, Kino und neuesten Virtual-Reality-Technologien. Sie unterstreicht außerdem die Bedeutung von »Pepper's Ghost« für die Mediengeschichte virtueller Bilder. Eine Figur, die in ihrem Schaffen Elcotts phantasmagorisches Dispositiv mit dem kinematischen verwebt, ist Georges Méliès. »For among Méliès's great but repressed legacies,« schreibt er,

> was the capacity to move seamlessly between studio, screen, stage, and auditorium. The primary vehicle for these elisions was the black screen. […] Only in his liminality – between stage and screen, nineteenth and twentieth centuries, entertainment and patrimony, avant-guerre and avant-garde – is

156 Elcott 2016b, S. 55.
157 Elcott 2016a, S. 92.

> Méliès legible as an ecstatic subject of modern mediation with whom we cannot help but laugh and shudder.[158]

2.4 Through the Looking Glass

In der Bühnenzauberkunst erlauben Reflexionen auf verspiegeltem oder transparentem Glas das Erscheinen- und Verschwindenlassen von Objekten oder Personen. Sie schaffen Bilder auf Flächen, die als solche nicht in Erscheinung treten – Bilder im virtuellen Raum der Projektion. In unterschiedlichen Illusionen unterschiedlich konnotiert, wird dieser virtuelle Raum durch Glas zugänglich: Im Fall von »Pepper's Ghost« scheint Glas den Zugang zur Welt der Toten zu ermöglichen. Etwa 15 Jahre nach den ersten *spirit rappings* der Geschwister Fox (1848) gibt die Illusion vor, spiritistischen Praktiken zu ähneln. Ebenso steht sie in der Tradition der Phantasmagorie, deren Vorgängerillusionen noch deutlicher als Geisterbeschwörungen identifiziert wurden. Paradigmensetzend in der Zauberkunst, initiierte »Pepper's Ghost« den sprichwörtlichen Spiegeltrick. 33 Jahre nach dessen Erstaufführung stellte T. Hanson Lewis in einem Interview mit John Nevil Maskelyne die Frage: »I believe it is a popular idea that all your wonderful illusions are produced by the use of mirrors, […] is that so?«[159] Der Spiegel gilt bis heute als eine der universalen Erklärungen für Illusionen, beispielsweise spielte der Illusionist Peter Valance im Laufe seiner Show mehrfach darauf an.

Da die industrielle Glasherstellung um die Mitte des 19. Jahrhunderts begann, lässt sich an Spiegelillusionen der Einsatz neuester verfügbarer Werkstoffe in der Zauberkunst beobachten – waren doch Glas oder Spiegel in diesen Ausmaßen ein Jahrzehnt früher nicht zu erschwinglichen Preisen verfügbar gewesen. Als *reverse invention* regte »Pepper's Ghost« eine Reihe von Illusionen an, die Elemente daraus nutzten. Die »Sphinx«, ein scheinbar lebender, abgetrennter Kopf auf einem Tisch, verbindet den Spiegeleffekt mit den mystischen und okkulten Konnotationen Ägyptens.

158 Ebd., S. 138.
159 Lewis 1895, S. 77.

Im Unterschied zur »Sphinx« und zu »Pepper's Ghost« stellt das »Protean Cabinet« als erstes Verschwindekabinett mit Spiegeln das explizite Verschwinden und Erscheinen – und als Kombination die Transformation – von Personen in den Vordergrund. Es erlaubt den Zugang zu einer virtuellen, fantastisch aufgeladenen Welt. Eine solche repräsentiert in Jules Vernes *Karpathenschloss* das Schloss selbst, ist es doch für die Bewohner_innen Wersts als unheimlicher Ort mit übernatürlichen Phänomenen konnotiert und tatsächlich von Orfaniks Medientechnik und allerlei akustischen und optischen Erscheinungen durchwirkt. In Vernes Roman stirbt La Stilla, während sie eine Arie aus Julio Arconatis *Orlando* singt, einer Adaption von Ludovico Ariostos Epos *Orlando furioso* aus dem 16. Jahrhundert. Der Haupthandlungsstrang erzählt von Orlandos unglücklicher Liebe zur Priesterin Angelica, über die er seinen Verstand verliert. Wie alles, was auf der Erde verloren geht, wird Orlandos Verstand auf dem Mond gefunden und ihm zurückgegeben. Ähnlich impliziert Bühnenillusionismus einen virtuellen Ort, an den Dinge oder Personen verschwinden und von dem sie wieder zurückkehren können. Zu diesem Ort – sei es der Mond, das Totenreich, das Wunderland hinter den Spiegeln oder die Matrix – eröffnen Spiegel den Zugang.

Effektiver als die Phantasmagorie, da sie statt gemalter Bilder lebende Menschen in Bewegung auf eine unsichtbare Fläche projizierte, und auf halbem Weg zum Film lässt »Pepper's Ghost« sich als Zwischenglied in der von Friedrich Kittler gezeichneten Geschichte halluzinatorischer optischer Medien lesen. Die Inszenierung weiß gekleideter Figuren oder Objekte vor schwarzem Hintergrund – einem zentralen Element dessen, was Elcott als *black-screen techniques* identifiziert – wurde nicht nur zum Funktionsprinzip des Schwarzen Theaters, sondern auch der Geisterphotographie. Die Photographie als Medium ist prädestiniert, einen Blick in die Vergangenheit zu erlauben und spektrale Doppelgänger zu schaffen, um magische Glaubenskonzepte zu perpetuieren. Gleichzeitig fungiert ihre Objektivität als mechanischer Wahrnehmungsapparat in der Gespensterphotographie als Beweis für die Authentizität der dargestellten Geister.[160] Trickphotographie wiederum informierte maßgeblich die Spezialeffekte im frühen fantastischen Film, ebenso wie Spiegelillusionen

160 Siehe dazu Gunning 2015, S. 18.

filmische Effekte anregten. Bis heute sind Nachfolgetechniken von »Pepper's Ghost« auf und außerhalb von Zauberbühnen anzutreffen – sei es das Schwarze beziehungsweise Schwarzlicht-Theater, performende Hologramme verstorbener Sänger oder neueste AR- oder VR-Headsets, die virtuelle Elemente und Umgebungsrealität durch Projektionstechniken überlagern.

3 Die Krümmung von Raum und Zeit. Verschwinden

3.1 Magisches Verschwinden

> Sullivan […] brought his hand down toward Charles, the gold coin braced between his finger and his thumb. As Charles reached for it, Sullivan grabbed it with his other hand, and made a fist, which he opened. It was empty. The coin was gone. […] It had happened so fast Charles couldn't believe it. His stomach hurt. He stood there, speechless, as the simplicity of having lost his coin – having given it away with no possibility of return – welled up in him. […]. And then Sullivan whispered into Charles's ear, »I should make you disappear, too, brat.« […] He'd never heard of anyone disappearing, and he began to get mad at the giant. But where had the coin gone? There was no one he could ask. The adult world refused to give straight answers to so many questions, and this was sure to be one of them. […] He spent the remainder of the carriage ride home imagining a gold coin tumbling in space, alone.[1]

Glen D. Golds fiktive Version des Zauberkünstlers Charles Carter in *Carter Beats the Devil* (2001) besucht als Kind einen Jahrmarkt, wo er eine wertvolle Münze aus der Sammlung seines Vaters an einen als Riesen auftretenden Dieb verliert, der sie für einen Münztrick borgt und verschwinden lässt. Die Frustration über das unerklärliche Verschwinden der Münze wird hier zur Initialzündung von Carters Zauberkarriere – eine verstörende Erfahrung, die ihn dazu anstachelt, herauszufinden, *wie*

1 Gold 2002, Pos. 707–737.

Sullivan die Münze verschwinden ließ, und eine, die im Laufe des Romans immer wieder referenziert wird.

Auch in der Zaubergeschichte ist das Verschwinden Initialmoment ebenso wie Drehpunkt: Die älteste schriftlich belegte Verschwinde-Illusion ist das Becherspiel,[2] bei dem das wiederholte Verschwinden und Erscheinen einer Anzahl kleiner Bälle unter zwei bis drei Schalen oder Bechern demonstriert wird. Manchmal wechseln die Kugeln auch ihre Größe oder Farbe, verwandeln sich in Zitrusfrüchte oder Kartoffeln oder vertauschen ihre Plätze. Die sie bedeckenden Becher dienen dabei als Instrument des Verbergens und Zeigens zugleich. Ähnlich einem Theatervorhang sind sie Marker dessen, *dass* sie etwas verbergen wie auch Projektionsfläche für die Antizipation und Imagination der Zuschauenden.[3] Erstmalig schriftlich erwähnt wurde das Becherspiel im 1. Jahrhundert in Senecas *Epistulae morales ad Lucilium*.[4] Die lateinische Bezeichnung für den Taschenspieler selbst, *calcularius* oder *acetabularius* – »derjenige, der mit Steinchen/Bechern hantiert« – geht auf das Becherspiel zurück: »acetabula et calculi«.[5] Es ist eines der am häufigsten illustrierten Zauberkunststücke[6] und wird auch im französischen Ausdruck *passez muscade* referenziert, der sich auf die Variante mit (Muskat-)Nüssen (franz. *muscade*) statt Bällchen bezieht. Im 18. Jahrhundert signalisierten Zaubernde mit diesem Ausruf den ›Platzwechsel‹ der Nuss unter den Hütchen beziehungsweise Nussschalen. Im modernen Französisch bezeichnet *passez muscade* nicht nur das Becherspiel selbst, sondern als Interjektion auch eine rasche, mit Leichtigkeit ausgeführte Operation. Ebenso bezieht sich die bis 1891 geläufige französische Bezeichnung des Zauberkünstlers, *escamoteur*, auf das Becherspiel. Sie stammt von *escamoter* – »verschwinden

2 Das Becherspiel ist nicht zu verwechseln mit dem Hütchenspiel. Letzteres wurde als »The Thimble's Cheats« erstmals 1716 in John Gays *Trivia: or, The Art of Walking the Streets of London* beschrieben, ist inzwischen illegal und zwar vom Becherspiel inspiriert, wird allerdings nicht zu Unterhaltungszwecken aufgeführt, sondern als scheinbares Glücksspiel mit Wetteinsätzen; »Three-Shell Game,« in: Whaley 2007, S. 941–942.

3 Zum Theatervorhang als Projektionsfläche und Marker von Verhüllung siehe Brandstetter 2008, S. 25.

4 Sen. epist. XLV, 8.

5 Zum Becherspiel siehe »Cups and Balls,« in: Whaley 2007, S. 258–259.

6 Vgl. Jay 2009, S. 32. Robert Read hat 2014 einen Katalog mit Darstellungen des Becherspiels veröffentlicht.

lassen« – ab, was wiederum auf *escamote* zurückgeht, die Bezeichnung für die bis etwa 1900 beim Becherspiel verwendeten Korkbällchen.[7] Diese etymologischen Verknüpfungen offenbaren nicht nur die zentrale Stellung von Transpositionsillusionen in der Zauberkunst, sondern auch – und das ist der Kern der oben zitierten Episode aus Golds Roman –, dass Verschwinden tendenziell suspekt ist: Die zweite Bedeutung des französischen *escamoter* ist »stehlen«, »vertuschen, verschweigen« oder »umgehen«. Sie verweist – die Referenz auf das Becherspiel beibehaltend – auf den dubiosen Charakter des Illusionismus, »reminding us that there is something profoundly untrustworthy about the figure of the magician and about the concept of disappearance in general.«[8] Als physikalisch unmögliche Operation belegt das Verschwinden direkt die Täuschung, die seiner Demonstration notwendig zugrunde liegt oder stellt die verstörende Alternative in Aussicht, dass unsere Welt nicht konsequent nach den uns bekannten Gesetzen der Physik funktioniert.

In Zauberrepertoires folgen Effekte des Verschwindens und Erscheinens deshalb in der Regel aufeinander. Lösen sich die Dämonen der Phantasmagorie ebenso wie Peppers Geister im Anschluss an ihr Erscheinen wieder in Luft auf und beenden so den Spuk innerhalb der Realität der Zuschauenden, so stellen Verschwinde-Illusionen die Ordnung wieder her, indem sie etwas, das an einer Stelle verschwunden ist, an einer anderen wieder erscheinen lassen. Beispielsweise wenn eine Münze aus den Händen der Zauberkünstlerin verschwindet, um anschließend hinter dem Ohr einer Zuschauerin hervorgeholt zu werden, oder wenn ein verschwundener Geldschein in einer Zitrusfrucht wiederentdeckt wird. Die verwendeten Objekte reichen dabei von Spielkarten, Münzen, Bällchen, Taschentüchern, Zigaretten oder Eiern über Vögel und Fische, bis hin zu Tieren und Menschen. Sie verschwinden entweder aus diversen Behältern wie Zylindern, Flaschen, Gläsern, Rohren, Schachteln, Kisten, Truhen oder Schränken (verdecktes Verschwinden) oder aus den Händen der Performenden (sichtbares Verschwinden).[9]

---

7 Vgl. »Escamotage« und »Escamoteur,« in: Whaley 2007, S. 335–336. Diese Korkbällchen soll der Zauberer Conus im späten 18. Jahrhundert durch große Kupferbälle ersetzt haben; Clarke 2001, S. 179–180.

8 Beckman 2003, S. 49.

9 Zum Zauberjargon vgl. »Vanish,« in: Whaley 2007, S. 995.

Die einschlägigen Verschwinde-Illusionen des späten 19. Jahrhunderts stammen vom französischen Zauberkünstler Buatier de Kolta. Dazu zählt »Vanishing Bird and Cage« (1875), eine Illusion, bei der de Kolta zwei Freiwillige aus dem Publikum bat, mit ihm gemeinsam einen kleinen (ursprünglich runden Holz)Käfig zu halten, in dem sich ein lebender Kanarienvogel befand. Auf seinen Befehl hin verschwanden Käfig und Vogel augenblicklich unter den Händen der Publikumsmitglieder. Eine Weiterentwicklung war der »Flying Birdcage«, bei dem de Kolta den Käfig nach oben in die Luft warf, wo er verschwand. In einer Variation zog er daraufhin seinen Mantel aus und reichte ihn ins Publikum zur Untersuchung, bevor er den Vogelkäfig aus den Stofffalten des Mantels wieder hervorholte.[10] Auch größere Tiere ließen Zauberkünstler_innen verschwinden, beispielsweise in Charles Morritts »Disappearing Donkey« (1912), deren Methode Harry Houdini 1918 nutzte, um im New Yorker Hippodrome einen Elefanten aus einem wohnwagengroßen Behälter verschwinden zu lassen.[11] Zu den sehr großen Objekten, die auf Zauberbühnen verschwanden, zählen außerdem ein Motorrad samt Fahrer, das David Devant 1913 verschwinden ließ. Zehn Jahre später ließ Harry Blackstone Sr. ein Automobil und David Copperfield 1981 ein Düsenflugzeug sowie ein Jahr später die Freiheitsstatue verschwinden. Im 20. Jahrhundert setzten einige Zauberkünstler klingende Objekte und akustische Medien ein: Auf Cecil Lyles verschwindendes Grammophon (1912) folgten Robert Harbins verschwindendes Radio (1933) und Dantes verschwindender Wecker (1936). Diese Objekte verschwanden spielend, wobei selbstredend auch deren auditive Emission abbrach. Das Medienspektrum ergänzt Christian Fechner 1980 um das verschwindende Fernsehgerät.

Zuweilen tritt das Verschwinden gepaart mit anderen Effekten auf, beispielsweise in Servais Le Roys Illusion »Asrah« (um 1890): Seine Part-

---

10 Zum »Verschwindenden Vogelkäfig« siehe Exkurs zu *The Prestige*. Zum »Flying Birdcage« siehe Dawes 1983, S. 264; Steinmeyer 2005a, S. 111; Warlock 1993, S. 78–79; »Vanishing Birdcage,« in: Whaley 2007, S. 997. Zur Variation mit dem Mantel siehe Devant 1931, S. 32. Diese führte de Kolta 1886 zusammen mit der »Vanishing Lady« in der Egyptian Hall auf; N. N. 1887c.

11 Howard Thurston präsentierte 1928 einen erscheinenden Elefanten, nahm die Illusion jedoch nach einer Woche aus dem Programm, da sein Protagonist Delhi verstarb; siehe »Appearing Elephant,« in: Whaley 2007, S. 60–61.

nerin schwebte zunächst in horizontaler Lage von einer Unterlage aufwärts und löste sich scheinbar in Luft auf, sobald er das sie bedeckende Tuch wegzog. In narrativen Illusionen verschwanden mitunter Protagonisten, um später im Kostüm einer anderen Figur oder eines Tieres wieder aufzutauchen. So spielte beispielsweise »the Great Lafayette« (Sigmund Neuberger, 1871–1911) in seinem magischen Stück *The Lion's Bride* den Helden, der die Prinzessin vor einem Löwen rettete, indem er sich diesem an ihrer statt vorwerfen ließ. Im entscheidenden Moment entpuppte sich der Löwe als Lafayette selbst, der sein Fell wie ein Kostüm ablegte.[12] Stuart Luciene wurde in seiner Illusion »Cheating the Gallows« (1928) in einen Sack gehüllt und am Galgen erhängt. Im letzten Moment löste er sich in Luft auf, sodass nur der leere Sack zurückblieb.[13] In Maskelynes und Cookes magischen Sketchen wie *Will, the Witch and the Watch* verschwanden Personen aus Truhen und Schränken, tauchten in ihnen auf oder verwandelten sich in andere tierische oder menschliche Figuren. In Charles Morritts »Oh!« (1891) verschwand eine Person hinter einem Vorhang, wobei sie bis zum letzten Moment mit jeder Hand jeweils eine Hand eines Publikumsmitglieds hielt. In David Devants »The Mascot Moth« (1905) verschwand eine als Schmetterling verkleidete Performerin samt Kostüm mitten auf der Bühne vor den Augen des Publikums. Die beiden letztgenannten Illusionen verstärken den Effekt durch hohe Sichtbarkeit beziehungsweise Berührung zu Zuschauenden unmittelbar bis zum Moment des Verschwindens.

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht eine der bekanntesten Großillusionen, Buatier de Koltas »La femme enlevée« von 1886 (manchmal auch »De Kolta Chair«). Häufig übersehen wird, dass es sich dabei eigentlich nicht um ein Verschwinden handelt, sondern um eine Teleportation – das teilt die »Verschwindende Dame« mit dem Becherspiel. Sie taucht nicht nur notwendigerweise wieder auf, sie erscheint auch an einem Ort, der nicht der Ort ihres Verschwindens ist. Deshalb suggeriert diese paradigmatische Illusion, so die zentrale These dieses Kapitels, eine Störung der Kontinuität von Raum und Zeit. Sie fügt sich damit in ihren kulturhistorischen Kontext ein, der eine Neubewertung dieser

12 Vgl. Price 1985, S. 162–163; Steinmeyer 2005b, S. 321–323.
13 Siehe »Cheating the Gallows,« in: Whaley 2007, S. 188–189.

Dimensionen erforderte. Neben der Illusion selbst behandelt dieses Kapitel deshalb die Veränderung räumlicher Konzepte im späten 19. Jahrhundert, die sich unter anderem in der Einführung der Eisenbahn, die Modernisierung des Postwesens und das Entstehen der Topologie als mathematische Disziplin abzeichnete. Die sich hier äußernde Enträumlichung greift die »Verschwindende Dame« auf und übersetzt sie in den Bereich des Bühnenillusionismus, wenn sie die Teleportation einer Person inszeniert.

3.1.1 »Die Verschwindende Dame«

Alfred Hitchcocks Spielfilm *The Lady Vanishes* (UK 1938), eine Adaption des zwei Jahre zuvor erschienenen Kriminalromans *The Wheel Spins* von Ethel Lina White, macht während einer Eisenbahnfahrt das zauberkünstlerische Motiv der Verschwindenden Dame zum zentralen Problem. Die Protagonistin (Margaret Lockwood) bemerkt hier das Verschwinden ihrer Mitreisenden Miss Froy (May Whitty) aus einem Zugabteil. Als sie die Suche nach ihr beginnt, scheint sich außer ihr niemand im Zug an die Verschwundene zu erinnern. Es ist, als sei Miss Froy nie da gewesen. Schließlich wird eine Verschwörung aufgedeckt, an der nebst anderen Reisenden der Zauberkünstler »El Gran Doppo« (Philip Leaver) beteiligt ist. In dessen Gepäck findet sich unter anderem ein Plakat, das für die »Vanishing Lady« wirbt, ein Verschwindekabinett und eine Truhe mit präparierter Rückwand für eskapologische Illusionen.[14] Das Rätsel um die verschwundene Miss Froy bezieht seine Faszination aus der Abgeschlossenheit des fahrenden Zuges. Weil er in der fraglichen Zeitspanne nicht gehalten hat, kann sie nicht ausgestiegen sein. Infolge der Unmöglichkeit eines tatsächlichen Verschwindens muss sie sich entweder an einem anderen Ort im Zug befinden oder nie da gewesen sein. Hier steht also einerseits die Frage nach dem Verbleib der Verschwundenen im Zentrum, andererseits die Frage nach der Verlässlichkeit der eigenen Sinneswahrnehmung. Die Eisenbahn als »faszinierender Schauplatz des Verbrechens« war ein Topos des 19. Jahrhunderts.[15] Besonders die in *The Lady Vanishes* zu sehenden europäischen Abteile als abgeschlosse-

14 *The Lady Vanishes*, 00:54–01:00.
15 Siehe Schivelbusch 2011, S. 76.

ne Räume für wenige Passagiere – im Unterschied zum amerikanischen Großraumwagen – begünstigten Taten »ungestört und ungesehen von den Reisenden der angrenzenden Abteile«, wie Wolfgang Schivelbusch schreibt.[16] Joachim Paech konzipiert die Eisenbahn als Projektionsapparat, der »die Landschaft als bewegtes Panorama« erscheinen lässt, und schreibt, in Hitchcocks Film verknüpfe dieser sich mit der darin enthaltenen Referenz auf Zaubergeschichte (die Paech hier allerdings auf eine Vorgeschichte zum Film reduziert): »Hitchcock hat die Geschichte, die sein Film erzählt, mit der Film-Geschichte verbunden, indem er die Apparate des Verschwindens und Erscheinens, Zauberapparate und Projektionsapparat, miteinander gekoppelt hat.«[17]

Hitchcocks Kriminalkömodie referenziert auf die paradigmatische Verschwinde-Illusion Buatier de Koltas, die er erstmals im April 1886 als »L'Escamotage en personne vivante« (manchmal auch »La femme enlevée«) mit seiner späteren Ehefrau Alice Mumford am Pariser Éden-Théâtre der Öffentlichkeit vorstellte.[18] Der Pariser Korrespondent des *Daily Telegraph* beschrieb die Illusion folgendermaßen:

> After spreading a newspaper on the floor, the conjuror placed a chair upon it, and then asked a young lady to sit down. He threw over her a piece of silk, which barely covered her from head to foot. He then rapidly removed the drapery, and the chair was empty. As soon as the amazement of the spectators gave them time to applaud, the young lady walked on from the side, and bowed her acknowledgments. There certainly was no trap in the floor, the chair was of the ordinary kind, and the trick was done in a strong light. The lady, in fact, disappeared before the very eyes of the audience; but so quickly was the trick done that no one present saw her escape.[19]

16 Ebd.

17 Paech 1991, S. 776.

18 Laut Peter Warlock gab es eine frühere Vorführung de Koltas im März 1886 am Petit Théâtre in St. Petersburg; Warlock 1993, S. 58–59. Die meisten Autoren nennen jedoch die Pariser Vorführung als erste, so Jenness 1967, S. 57; Olson 1994, S. 14 und »Vanishing Lady« in: Whaley 2007, S. 1000.

19 N. N. 1886b. Devant beschreibt de Koltas Illusion in Devant 1931, S. 29–30.

John Nevil Maskelyne bot de Kolta ein Engagement an. Da dieser jedoch noch Aufführungsverpflichtungen in Paris hatte, reiste Charles Bertram, der seit etwa acht Monaten an der Egyptian Hall beschäftigt war, im Auftrag Maskelynes dorthin, lernte »La femme enlevée« von de Kolta und eröffnete die Saison in London damit.[20] Laut Edwin Dawes war das bereits eine Reaktion auf die Ankündigung eines ersten Plagiats, das ab 2. August 1886 von Carl Hertz und Emilie d'Alton in der Londoner Royal Cambridge Music Hall vorgeführt wurde.[21] Im Unterschied dazu präsentierte Bertram die »Vanishing Lady« ab 7. August mit Lizenz ihres Erfinders und zusammen mit Mademoiselle Patrice (aktiv um 1890) in der Egyptian Hall[22] in einem Programm neben Maskelynes Mentalillusion »Mental Telegraphy« und dem spiritistische Séancen parodierenden Sketch *A Spirit Case*.[23] Ab Oktober war die »Vanishing Lady« täglich während der Tour der Kompagnie der Egyptian Hall zu sehen, vorgeführt von John Nevil Maskelynes Sohn Nevil Maskelyne und Ada Ardley, und zu Weihnachten 1886 wurde sie schließlich von Alice und Buatier de Kolta selbst in der Egyptian Hall gezeigt.[24]

Charles Bertrams Beschreibung der Vorführung in seiner Autobiographie *Isn't It Wonderful?* verdeutlicht die Modifikationen, die die »Vanishing Lady« in ihrer Aufführung – wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit Mademoiselle Patrice – erfuhr: Die Performerin hinterließ ihr Taschentuch auf dem Stuhl[25] und es wurde, wie in der Egyptian Hall üblich, eine Narration hinzugefügt. Bertram schreibt:

> I informed her that I had the power to cause her to disappear, and that I could send her unseen to any place which it pleased her to name. She desired to go to »Arcadia,« which was constructed into meaning the (Burlington) »Arcade« here opposite, from which she could quickly return. Giving

20 Vgl. N. N. 1886d; Dawes 2009.

21 Vgl. Dawes 2009. Zu Hertz' Variante siehe N. N. 1886c.

22 Zu Bertrams und Patrices »Vanishing Lady« siehe Bertram 1896, S. 125–133. Bertram gibt hier den 16. als Premierendatum an, während Jenness, der damalige Manager der Egyptian Hall, den 7. August nennt; Jenness 1967, S. 57. Auch Warlock nennt den 7. und merkt an, Bertrams Angabe sei fehlerhaft; Warlock 1993, S. 59.

23 N. N. 1886d. Zu »Mental Telegraphy« siehe 5.1.2, zu *A Spirit Case* siehe 4.1.

24 Vgl. Dawes 2010, S. 17; Dawes 2009, S. 370; Warlock 1993, S. 68.

25 Das Taschentuch wird in den meisten Rezensionen erwähnt, so z. B. in N. N. 1887b.

> her a little bottle to smell »containing a potent liquid,« she fell into an apparently deep sleep […].[26]

Das in magische Zustände versetzende Riechfläschchen erinnert an dasjenige in Robert-Houdins »Suspension éthéréenne«, das angeblich Ether beinhaltete, der den Sohn des Zauberkünstlers schweben ließ (siehe 4.1.1). In der »Vanishing Lady« lässt dessen Inhalt Mademoiselle Patrice vorgeblich in eine Trance fallen, bevor sie durch den Raum befördert wird. Häufig als schwierigster Teil der Illusion beschrieben, war das Verschwinden des großen Seidentuchs gemeinsam mit der Dame ein Markenzeichen de Koltas, das Bertram übernahm.[27] Es erzeugt laut Bertram den schönen Effekt, »of appearing to lift the lady wrapped in the silk veil, and throwing her into space«[28]. Die Struktur der »Verschwindenen Dame« – eine Person wird vorgestellt und verdeckt, verschwindet dann und erscheint an einem anderen Ort wieder – ist eine Aneinanderreihung von Operationen, die sich zu einer Teleportation zusammenfügen. In Bertrams Inszenierung sollte die Performerin an einen Ort ihrer Wahl – passend zu ihrem gräzistischen Kostüm, Arkadien – gezaubert werden. In einer humoristischen Wendung entpuppte sich Arkadien als die Burlington Arcade, eine noch heute existierende Einkaufspassage gegenüber der Egyptian Hall (die 1905 abgerissen und durch das Bürogebäude »Egyptian House« ersetzt wurde). Dieses kleine, magische »Missverständnis« erklärte auch das rasche Wiederauftauchen Mademoiselle Patrices, die neben einem verwunderten Publikumsmitglied im Zuschauerraum wiedererschien.[29]

Interessant ist insbesondere die unter dem Stuhl platzierte Zeitung, die »beweist«, dass keine Falltür zum Einsatz kommt. Sie zeugt von der hohen Vertrautheit des damaligen Publikums mit bühnenillusionistischen Operationen: Würde die Performerin durch eine Bodenklappe verschwinden, würde die Zeitung einreißen. Der Stuhl, auf dem sie Platz

26 Bertram 1896, S. 126.

27 Ebd., S. 127, 270. Nachahmer verzichteten zumeist darauf. Siehe auch Hoffmann 1890, S. 449.

28 Bertram 1896, S. 272.

29 Vgl. ebd., S. 127. Gold beschreibt in *Carter Beats the Devil* einen Tunnel, durch den die Verschwundene von der Bühne in den Publikumsraum gelangte; Gold 2002, Pos. 8098.

nimmt, verstärkt den Effekt, denn entweder müsste er, stünde er auf einer Klappe, zusammen mit der Performerin verschwinden oder er bliebe stehen und stünde dann auch als Beweis dafür ein, dass keine Falltür zum Einsatz kommt. Falltüren und Bodenklappen gehörten zur Grundausstattung größerer viktorianischer Theater, wo sie vorwiegend – wie in heutigen Theaterinszenierungen – dazu verwendet wurden, Figuren erscheinen oder verschwinden zu lassen. »The magic occurs because of what we *cannot* see«, schreibt Ray Johnson. »We expect the stage to be solid, yet the actor seems to come from nowhere.«[30] In den 1880ern waren Zuschauende also mit Falltüren und anderen Illusionstechniken von Bühnenzauberkünstlern offenbar ausreichend vertraut, sodass sie in der Lage waren, Gesten wie das Platzieren einer Zeitung unter dem Stuhl der »Femme enlevée« entsprechend aufzufassen. So schreibt der oben zitierte Korrespondent des *Daily Telegraph*: »There certainly was no trap in the floor, the chair was of the ordinary kind, and the trick was done in a strong light.«[31] Er hat also nicht nur sofort das verwendete Requisit als potentiell manipulierten Gegenstand identifiziert, sondern auch die Verwendung einer Bodenklappe vermutet, wurde aber sogleich überzeugt, die Methode sei eine andere. Ähnlich betont auch ein Rezensent einer Vorstellung des Londoner Zauberkünstlers Dr. Lynn, er sei »positively assured […] that the lady does not descend through the floor. The proof is that the sheet of paper is unbroken.«[32] Vorausgesetzt, diese Pressestimmen dienen nicht allein der Publicity, sondern geben tatsächlich die Meinung der Journalisten wieder, scheinen die Demonstration de Koltas und seiner Kolleginnen und Kollegen überzeugend gewesen zu sein. Interessant ist dabei eine weitere Grundeigenschaft moderner Zauberkunst, die bereits anhand der »Sphinx« herausgearbeitet wurde, nämlich der scheinbare Ausschluss der verwendeten Methode. Der Clou besteht nicht darin, dass eine Performerin von der Bühne verschwindet und an einem anderen Ort wiedererscheint, sondern darin, dass das Publikum davon überzeugt wird, dies geschehe *nicht* mithilfe derjenigen illusionistischen Technik, die tatsächlich zum Einsatz kommt.

30 Johnson 2007, S. 159.
31 N. N. 1886b.
32 N. N. 1887d.

Auf ähnliche Weise dienten Teppiche und andere Unterlagen in der Bühnenzauberkunst als Indikatoren für die Abwesenheit von Klappen, Durchreichen, Kabeln und Drähten. Häufig kam Glas als bekannter Isolator zum Einsatz, so war beispielsweise Maskelynes (Pseudo)Automat »Psycho« (1875) auf einem Glaszylinder platziert und in seiner »Mental Telegraphy« (1882) stand die »Seherin« auf einer Glasplatte, was beweisen sollte, dass es keine elektrische Verbindung zur Unterbühne gab.[33] In Harry Kellars (ursprünglich Maskelynes) »Cassadaga Propaganda« (1891) wurde ein Geisterkabinett auf eine Glasscheibe gestellt, um die Abwesenheit von elektrischen Drähten zu demonstrieren. Die Zeitung in der »Femme enlevée« erweist sich als sensiblere Variante von Teppichen, die auf Zauberbühnen die Abwesenheit von Bodenklappen signalisierten. So merkt beispielsweise ein Zeitungsartikel zu einer Aufführung in der Egyptian Hall von 1873 an, die Verwendung von Falltüren sei ausgeschlossen, weil der Bühnenboden von einem Teppich bedeckt sei.[34] Chung Ling Soo rollte 1909 einen Teppich auf der Bühne aus, bevor er eine große, mit Wasser gefüllte Glasschüssel erscheinen ließ, in der zwei lebende Enten schwammen.[35] In P.T. Selbits Illusion »Walking Through a Brick Wall« (1914, auch von Houdini vorgeführt) lief eine Performerin scheinbar durch eine solide Mauer hindurch. Dabei stand sie auf einem Teppich (bei späteren Vorführungen auf einer Metallplatte), die vorgeblich ihr Entschwinden durch eine Falltür nach unten verunmöglichte.[36] Tatsächlich kaschierten bunt gemusterte Teppiche im Gegenteil Bodenklappen, Schlitze und Nahtstellen und begünstigten so die Verwendung von Klappen statt sie zu behindern.[37] Solche Inszenierungstechniken dienen darüber hinaus der Aufmerksamkeitssteuerung: Wird ein Teil der Illusion besonders hervorgehoben, achten Zuschauende eher darauf, während sie

33 Maskelyne 1879, S. 201. Zu »Psycho« siehe Gaughan/Steinmeyer 1987; siehe auch Rein 2020.

34 Nicht identifizierter Artikel von 1873 in: Ephemera from the Egyptian Hall, London Metropolitan Archives 1875-, S. 72, Rückseite.

35 Siehe Steinmeyer 2005b, S. 211.

36 Zu Selbits »Walking Through a Brick Wall« siehe Lewis/Warlock 1989, S. 117–120. Zu Houdinis Version siehe Silverman 1996, S. 193–194.

37 Vgl. Méliès 2014, S. 254.

denjenigen Teil der Bühne vernachlässigen, an dem der Effekt tatsächlich entsteht.

Im Spielfilm *Now You See Me* (USA/FR 2013, R.: Louis Leterrier) wird dieser Umstand in einem Kartenkunststück thematisiert, das J. Daniel Atlas (Jesse Eisenberg) vorführt: Als er eine Frau auffordert, sich beim Durchblättern eines Kartendecks eine Karte zu merken und sie anschließend fragt, ob sie diese im aufgefächerten Deck sehen könne, verneint sie. Der Zauberkünstler antwortet darauf: »That's because you're looking too closely. And what have I been telling you all night? The closer you look, the less you see.«[38] Zauberkunst baut also darauf auf, 1.) dass die Zuschauenden wissen, dass es sich um eine Illusion handelt, 2.) dass sie versuchen, herauszufinden, wie sie entsteht und 3.) dass sie aus diesem Geheimnis, dem Versuch, es zu erraten und aus der eigenen Sinnestäuschung Genuss schöpfen. Die Virtuosität der Performenden tritt dabei in einen Wettbewerb mit der Fähigkeit des Publikums, die Methoden zu durchschauen. Diese Herausforderung kann einerseits als Antagonismus gelesen werden, was beispielsweise auf humoristische Weise in Cartoons veranschaulicht wird. So sabotiert Donald Duck in Disneys *Magician Mickey* (USA 1937) eine Zaubervorstellung oder Bugs Bunny in *Case of the Missing Hare* (USA 1942). Glen D. Gold bringt die Aggression gegenüber Zauberkünstlern in einer Passage in *Carter Beats the Devil* zum Ausdruck: Mitarbeiter des Secret Service werfen hier Charles Carter, der des Mordes am Präsidenten verdächtigt wird, betäubt und gefesselt in einer Kiste in einen Fluss – teils als Herausforderung, sich daraus zu befreien, teils aus Mordabsicht. Als er allen widrigen Umständen zum Trotz daraus entkommen ist und einen der Täter nach dem Motiv für diese lebensgefährliche Feuerprobe fragt, kommt diesem allein eine infantile Reaktion auf die Herausforderungen des Zauberkünstlers in den Sinn, die er in der scheinbaren Transparenz seiner Präsentation sieht:

> Shuffle the deck yourself, see that this spirit cabinet is totally normal and free of wires or platforms. How the magician dared the audience to find a

38 *Now You See Me*, 00:01.

> way he couldn't trick them. Samuelson simply thought every magician he'd ever seen had been antagonistic, daring – *begging* – to be shown up.[39]

Hier haben wir es also mit einem Zuschauer zu tun, für den die oben angeführten Punkte 1 und 2 Quellen der Frustration und nicht des Genusses sind. Tatsächlich ist auch die Neugier auf die zauberkünstlerischen Methoden eine Illusion. Das bringt wiederum der Spielfilm *The Prestige* zum Ausdruck, wo ein Voiceover (von Michael Caine) herausstellt, Zuschauende würden nur scheinbar nach dem Geheimnis suchen, es aber tatsächlich nicht finden wollen: »Now you're looking for the secret ... but you won't find it, because of course you're not really looking. You don't really want to know. You want to be fooled.«[40] Die Kenntnis der Methoden schmälert den Genuss des Illusionismus. Dieser besteht in der neugierigen Suche nach etwas, von dessen Existenz wir wissen, das wir aber nicht tatsächlich aufdecken möchten. Es ist ein selbstreflexiver Genuss der eigenen Illusion und des gleichzeitigen Wissens, dass diese sich prinzipiell offenlegen ließe. Das ist das Spiel, das Zauberkünstler_innen und ihre Publika spielen und das Colin Williamson folgendermaßen charakterisiert:

> The pleasure of this game, to be precise, is not necessarily in the discovery of »how it's done« but in the act of playing the game, that is, the experience of trying and almost always failing to thwart the magician's tricks. The affinity between intellectual curiosity and such a self-conscious form of trickery challenges a pervasive view of stage magic as simply a forum for displaying deluding or amusing spectacles.[41]

Moderne Zauberkunst erweist sich also als eine selbstreferenzielle und selbstreflexive Praxis: Der Rückbezug auf Klappen, versteckte Kabel und andere Zaubertechniken verweist auf die Gemachtheit des präsentierten Effekts, also auf den Illusionismus der Zauberkunst selbst und auf das Spiel, auf das beide Parteien sich einlassen. Mehr noch, Praktiken des scheinbaren Ausschlusses bekannter Methoden wie die Zeitung unter

39 Gold 2002, Pos. 6702.
40 *The Prestige*, 00:02.
41 Williamson 2015, S. 22. Auch Pfaller beschreibt den Illusionismus als Spiel; Pfaller 2012, S. 104.

de Koltas Stuhl sind Beobachtungen zweiter Ordnung, also im Sinne von Niklas Luhmanns »Beobachtung von Beobachtungen«.[42] Im Fall der »Femme enlevée« entsteht eine zirkuläre Struktur, denn die Beobachtenden zweiter Ordnung, die Performerinnen und Performer, sind hier selbst Gegenstand der Beobachtung erster Ordnung. Wenn der Zauberkünstler eine Zeitung unter den Stuhl legt, auf dem seine Partnerin Platz nimmt, entsteht eine epistemologische Schleife: Die Performenden wissen, dass die Zuschauenden wissen, dass sie eine Illusion sehen und keine Magie. Sie wissen auch, dass die Zuschauenden mit den möglichen Praktiken und Techniken vertraut sind, die solche Illusionen erzeugen. Das tun sie, weil sie zuvor andere Illusionen gesehen und womöglich über deren Methode in entsprechenden Publikationen gelesen haben, wie beispielsweise im zehn Jahre zuvor erstmals erschienenen Zauberbuch *Modern Magic* von Prof. Hoffmann, das unter anderem ein Kapitel zu Falltüren in Zaubertischen enthält.[43] »[T]he audiences here«, sagt Maskelyne in einem Interview von 1895 über die Egyptian Hall, »are much more critical, being largely composed of persons who take an interest in mysteries.«[44] Deshalb gelte es, elaboriertere Techniken einzubinden. Mithilfe dieser Techniken wird nicht nur die »Magie« authentifiziert, die Illusion wird zudem als Innovation ausgestellt. Indem Zauberkünstler_innen in der Performance zeigen, dass bekannte Techniken und Methoden nicht zum Einsatz kommen, zeigen sie auch, dass sie eine andere, bisher unbekannte Methode anwenden. Zugleich zeugt dieser Methodenausschluss vom impliziten, geteilten Wissen davon, dass die Illusion mittels einer unsichtbaren Technik entsteht. Dieses Wissen wird nicht nur konsolidiert, sondern die »neue« Methode wird als unbekannte Größe wiederhergestellt.

Das Publikum ist also keines, das an der Nase herumgeführt wird, sondern eines, das die Artifizialität der Vorführung erkennt und neugierig darauf ist, wie der gezeigte Effekt zustande kommt. Mit dem scheinbaren Ausschluss einer bekannten Methode bieten Zauberkünstler_innen dem Publikum eine Illusion, deren Gemachtheit offenbar, deren

42 Luhmann 1997, S. 94.

43 Hoffmann 1877, S. 347–452. Die Methode der »Verschwindenden Dame« wurde spätestens im Januar 1887 erstmals in der Presse offengelegt: N. N. 1887a. Hoffmann beschreibt die Methode in Hoffmann 1890, S. 448–456.

44 Lewis 1895, S. 77.

Methode aber unbekannt ist. »La femme enlevée« reflektiert also nicht nur die Artifizialität der Zauberkunst selbst, sondern auch die Reflexionsfähigkeit des Publikums. Diejenigen Zuschauerinnen und Zuschauer, die nicht die Existenz einer Bodenklappe vermuten, werden von der Illusion aber ebenso angesprochen wie diejenigen, die über ein Vorwissen über Illusionstechniken verfügen. Für Letztere enthält sie einen Mehrwert in Form einer Anerkennung ihres Wissens und der Präsentation eines neuen Geheimnisses, das wiederum eine erneute Auseinandersetzung mit Zauberkunst und eine Vermehrung von Wissen provoziert. Dass de Kolta, um die Abwesenheit einer Falltür zu demonstrieren, nicht schlicht auf den Bühnenboden deutet, liegt darin begründet, dass dort tatsächlich eine Falltür ist.[45] Seine Methode kehrt diesen Umstand ins Positive: Nicht nur ist dies der einzig gangbare Weg, er zeigt darüber hinaus Raffinesse seitens Produzierender wie Rezipierender. Die Offenlegung der Methode im Anschluss an die in Rezensionen wiederholt betonte Überzeugung, es komme keine Falltür zum Einsatz, hebelt wiederum in einer weiteren Rückkopplungsschleife den Eindruck aus, Zuschauende seien überhaupt in der Lage, den Einsatz einer Falltür auf Bühnen zu erkennen. Das ist die logische Konsequenz der Zauberbühne als Dispositiv, in dem das Publikum seinen Sinnen nicht trauen kann. Dank des von Illusionen provozierten Erklärungsbedürfnisses führt das allerdings nicht zur Aufgabe aller Versuche, die Illusion aufzudecken, als erkannt wird, dass die Zauberbühne ein Feld ist, auf dem der Kompass empirischer Beobachtung unzuverlässig ist. Stattdessen wurde die Bodenklappe selbst – gemeinsam mit dem Spiegel – zum universalen Platzhalter für Rationalisierungen von Zauberkunststücken: »It's quite possible«, schreibt Peter

45 Die gängigste Methode verwendet eine Falltür im Boden. Eine Alternative beschreibt Bulingame: Die Dame geht nach hinten ab, während sie mit dem Tuch bedeckt wird und läuft hinter einem Paravent im Hintergrund der Bühne hinter die Kulissen; Burlingame 1891, S. 155–156. Eine in Bertrams Buch abgedruckte Illustration seiner Vorführung aus *Judy* vom 25. August 1886 zeigt im Hintergrund der Bühne eine Trennwand, hinter der Maskelyne hervorschaut und sagt: »I wonder how it's done!«; Bertram 1896, S. 131. Dawes schreibt darüber, stellt aber keine Verbindung zu der von Burlingame beschriebenen Methode her und merkt an, der Paravent »might have been purely a whim of the artist«; Dawes 2010, S. 17. Er könnte allerdings auch ein Hinweis darauf sein, dass Mademoiselle Patrice in der Egyptian Hall tatsächlich hinter diesen Paravent und nicht (entgegen Bertrams Angaben) durch eine Bodenklappe verschwand.

Warlock, »that the general public's universal explanation for all stage illusions, ›There‹s a trapdoor in the stage,‹ came from a lifetime of seeing de Kolta's La Femme Enlevée exposed in newspapers, magazines, books, and movies.«[46] Wurden die Illusionstechniken der Phantasmagorie und Spiegelillusionen also zu dem sprichwörtlichen Paar *smoke and mirrors*, so inspirierten andere Illusionen wie die »Verschwindende Dame« den im deutschen geläufigen Ausdruck »ohne Netz und doppelten Boden«, in dem neben dem Netz, das fallende Zirkusartisten vor dem Aufprall auf dem Boden schützt, auch die Klappe zu einem verborgenen Fach auftritt.

Der Hinweis darauf, dass »La femme enlevée« ein herausragender Erfolg war und zahlreich kopiert wurde, erübrigt sich inzwischen. Edwin Dawes bezeichnet die Illusion als »the greatest ›rip-off‹ of all time« und nennt sieben Performer_innenpaare außer Patrice und Bertram, die sie allein im August 1886 in London zeigten.[47] In die USA brachte sie einen Monat später Alexander Herrmann. In den 1920er Jahren führte Mary Maskelyne, John Nevils Enkelin und letzte Performerin in der Maskelyne-Familie, gemeinsam mit Oswald Williams eine bemerkenswerte Kombination der »Verschwindenden Dame« mit der Illusion »Second Sight« (siehe dazu Kap. 5) vor. Maskelyne nahm auf der Bühne Platz und wurde mit einem Tuch bedeckt, Williams ließ sich Gegenstände von Zuschauenden reichen, die sie dann beschrieb. Beim letzten Objekt erhielt er keine Antwort, murmelte, es sei wohl etwas schief gegangen und lief zur Bühne. Als er das Tuch hob, war Mary Maskelyne verschwunden. Vom hinteren Teil des Zuschauerraums lief sie den Gang hinunter, blieb bei der Reihe stehen, in der dasjenige Publikumsmitglied saß, dem der letzte Gegenstand gehörte und sagte, worum es sich handelte.[48] Die »Verschwindende Dame« ist bis heute in Variationen zu sehen. So beispielsweise während der Deutschlandtour der Show *The Illusionists* im Winter 2017, im Rahmen derer Enzo Weyne eine Version zeigte, in der er vorgab, die Illusion zu wiederholen und dabei zu zeigen, wie sie funktioniere, wo-

46 Warlock 1993, S. 68.

47 Die von Dawes genannten Zauberkünstler sind: Carl Hertz, James Fuller, Monsieur Wilden, Professor Field, F. W. Harvard und Hercat. Charles Sutton führte ab 3. September eine Kopie auf; siehe Dawes 2009 und Dawes 2010. Maskelyne scheint der Einzige gewesen zu sein, der sich um de Koltas Zustimmung bemühte.

48 Siehe dazu Warlock 1993, S. 71.

bei er im zweiten Durchgang jedoch überraschend einen anderen Effekt hinzufügte.

3.1.2 Wiedererscheinen

Hat das 19. Jahrhundert, wie Foucault es beschreibt, im Energieerhaltungssatz »das Wesentliche seiner mythologischen Ressourcen gefunden«,[49] so setzen Verschwinde-Illusionen genau an dieser Stelle den Hebel an. Indem sie etwas verschwinden lassen, geben sie vor, ihn zu brechen. Da tatsächliches Verschwinden aber unmöglich ist, sind Verschollene das reale Pendant zu fiktionalen Verschwundenen. »Verschollen« ist das zweite Partizip des nicht mehr gebräuchlichen Verbs »verschallen«, veraltet für »aufhören zu schallen, zu klingen; verklingen«.[50] Es offenbart einen auditiven Aspekt, der den fehlenden Schall, das nicht mehr erklingende Echo assoziiert. Entsprechend ist das Verschollensein, wie Wolfgang Struck gezeigt hat, eine Unterbrechung von Kommunikation.[51] Laut dem deutschen Verschollenheitsgesetz gilt als verschollen, »wessen Aufenthalt während längerer Zeit unbekannt ist, ohne daß Nachrichten darüber vorliegen, ob er in dieser Zeit noch gelebt hat oder gestorben ist, sofern nach den Umständen hierdurch ernstliche Zweifel an seinem Fortleben begründet werden.«[52] Das Gesetz wurde erstmals am 4. Juli 1939 formuliert,[53] zwei Monate vor der deutschen Invasion Polens, die zur Kriegserklärung Frankreichs und Großbritanniens und folglich zum Beginn des Zweiten Weltkriegs führte, in dem das »Verschallen« von Personen, mehr noch als im Ersten Weltkrieg, eine Rolle spielen würde. Essenziell für diesen Status ist also die Unklarheit über den Aufenthaltsort ebenso wie über das Lebendigsein der betroffenen Person. Das Verschollensein ist ein Zwischenzustand zwischen Leben und Tod, eine Abwesenheit aus Zeit und Raum – Verschollene fristen eine Schwellenexistenz im Dazwischen.[54]

49 Foucault 2002, S. 34.
50 »Verschallen«, in: Duden 2020.
51 Struck 2012.
52 Verschollenheitsgesetz, Abschnitt 1, §1, Abs. 1, BGBl. I, S. 1474.
53 Als »Gesetz über die Verschollenheit, die Todeserklärung und die Feststellung der Todeszeit«.
54 Vgl. Vedder 2011, insb. S. 548–551.

Einen ähnlich liminalen Raum suggerieren Verschwinde-Illusionen, insofern auf das Verschwinden kein Wiedererscheinen folgt. Als unmöglicher Zustand löst das Verschwinden, das auf den unklaren Zwischenzustand des Verschollenseins verweist, ein Unbehagen aus. Dieses wird erst durch das Wiedererscheinen des Gegenstands oder der Person gelindert, aber unter Umständen nur bedingt aufgelöst. Charles Bertram beschreibt das abschließende Wiedererscheinen seiner Partnerin folgendermaßen:

> Looking around the theatre I inquired, ›Where are you?‹ ›Here!‹ she exclaimed, and there she was, seated in the gallery beside some astonished person, absolutely ignorant of her presence, and oftentimes greatly frightened at her being there. She then quickly made her way to the stage, and there received the thunders of applause, which were continuously bestowed upon our joint efforts.[55]

Erwiderte sie nach ihrem Verschwinden den Ruf nicht, wäre Mademoiselle Patrice verschollen im Sinne eines Kommunikationsabbruchs. Die Notwendigkeit des Wiedererscheinens einer verschwundenen Person figuriert auch in Sigmund Freuds *Jenseits des Lustprinzip*s, wo er anhand des Verhaltens eines anderthalb Jahre alten Kindes das Fort-Da-Spiel beschreibt:

> Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie z. B. am Boden hinter sich herzuziehen, also Wagen mit ihr zu spielen, sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so daß sie darin verschwand, sagte dazu sein bedeutungsvolles o–o–o–o und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit einem freudigen »Da«. Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, […].[56]

Freud interpretiert dieses Spiel als Bewältigung des Fortgehens der Mutter unter kontrollierten Bedingungen: Das Fort-Da-Spiel stehe stellvertretend für die Erfahrung ein, dass das Verschwinden der Mutter aus dem

55 Bertram 1896, S. 127.
56 Freud 1921, S. 11.

wahrnehmbaren Umfeld des Kindes nicht ihr Verschwinden aus der Welt bedeutet. Die symbolische Wiederholung der traumatischen Erfahrung des Verschwindens und Wiedererscheinens erlaube dem Kind, Kontrolle über diesen Vorgang zu erlangen und Objekt- beziehungsweise Personenpermanenz einzuüben: »Es entschädigte sich« für das Verschwinden der Mutter, schreibt Freud, »indem es dasselbe Verschwinden und Wiederkommen mit den ihm erreichbaren Gegenständen selbst in Szene setzte.«[57] Das Wiedererscheinen stellt die gewohnte Ordnung wieder her.

Auf humoristische Weise thematisiert Woody Allens Episode »Oedipus Wrecks« im Anthologie-Film *New York Stories* (USA 1989, R.: Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese) das Verschwinden der Mutter (Mae Questel) des Protagonisten (Woody Allen). Sie wird in einer Zaubervorführung zum Verschwinden gebracht, erscheint aber anschließend – zur Verwunderung aller, auch des Zauberkünstlers – *nicht* wieder.[58] Nachdem der Protagonist sich an ein Leben ohne sie gewöhnt hat und dieses sogar als erfüllter empfindet, erscheint seine Mutter als übergroßer, geisterhafter Oberkörper im Himmel über New York wieder und stellt ihren Sohn vor Fremden bloß, indem sie persönliche Details ausplaudert.[59] Die auf der Bühne Verschwundene scheint also zu einem ätherischen Wesen geworden zu sein, das über der Stadt schwebt und weiterhin ihre Rolle der tyrannischen Mutter gegenüber ihrem Sohn spielt. Das hier auf der Zauberbühne ausbleibende Wiedererscheinen würde bestätigen, dass es sich bei der Darbietung um eine Illusion handelt und nicht um ein tatsächliches Verschwinden, was ungleich verstörender wäre. Karen Beckman schreibt zur »Vanishing Lady«:

> For the failure to return the woman's body at the end of the trick suggests either that the magician is unable to do so or that the body in question has *not* magically vanished but has been completely eradicated, at which point the trick moves out of the realm of light entertainment and into the sphere of something more grim. […] [T]he success of the stage trick is to make the lady vanish but not really.[60]

57 Ebd., S. 12.
58 *New York Stories*, 01:17–01:20.
59 Ebd., 01:26–01:31.
60 Beckman 2003, S. 58–59.

Verschwinden ist ein gewaltsamer Akt, der die betroffene Person oder das Objekt jeglichem Zugang entzieht und zudem ein epistemologisches Problem aufwirft. Matthew Costellos fantastische Kurzgeschichte »The Last Vanish« (1995) dreht sich um eine Variation von de Koltas »La femme enlevée«. Bereits zu Beginn thematisiert sie (ähnlich Golds eingangs zitierter Passage) das durch das Verschwinden provozierte Unbehagen:

> I made a quarter vanish.
>
> And one little boy, […] looked up, his lips tight, his eyes wide, and said—
>
> »Where did it go?«
>
> I smiled.
>
> »What do you mean?«
>
> »The nickel–« he said. I guess all coins were the same to him. »Where is it?« […]
>
> »It's gone,« I said. »I made it *vanish*.«
>
> The boy's face was implacable, worried.
>
> »But where is it ... where is it now?«
>
> The kid was having an anxiety attack over the missing quarter.
>
> »Nowhere, kiddo ... why it's—«
>
> And I reached out and snatched the quarter from behind his ear.
>
> «—here. Now, for my next trick—«
>
> And I remembered that I proceeded to the scarf trick. But there was no change on the little boy's face. He still wasn't happy, he still was concerned.
>
> Where did it go?[61]

Die Beantwortung der Frage, wohin etwas verschwunden ist, wird umso akuter, wenn sie eine Person betrifft. Am Ende von »The Last Vanish« folgt zunächst der Hinweis »Where do the disappearing things go? Maybe not the best question to ask«[62]; und bald darauf die Antwort: Dank einem Teufelspakt erlangt ein Zauberkünstler hier die Fähigkeit, Menschen *tatsächlich* zu teleportieren, und zwar in eine Paralleldimension, in

61 Costello 1996, S. 431–432.

62 Ebd., S. 444.

der sie von lebenden Pflanzen verspeist werden – ein Szenario, das ihn in seinen Alpträumen plagt.

Auch realhistorische Zauberkünstler artikulierten die Frage nach dem Zielort des Verschwindens, so beispielsweise in der Ankündigung von Carl Hertz' Vorführung der »Vanishing Lady« im Trocadero 1886: »Mr Carl Hertz will introduce Nightly the latest Parisian Sensation, the Disappearance of a Lady in full sight of the audience. […] The question is, ›Where does the lady go?‹ Come and form your own opinion.«[63] Im Unterschied zu Costellos Kurzgeschichte wurde diese Frage in der Vorstellung beantwortet: Emilie d'Alton verschwand hinter die Kulissen, von wo aus sie die Bühne wieder betrat. Ihr Wiedererscheinen lindert »the natural anxiety of the spectators as to her fate«, unterstreicht Professor Hoffmann in seiner Offenlegung der Methode der »Verschwindenden Dame« in *More Magic*.[64] Aufgrund des Unbehagens, das Verschwinden hervorruft, empfehlen Edwin Dawes und Arthur Setterington in ihrer *Encyclopedia of Magic*, das Erscheinen für das Finale einer Zaubershow dem Verschwinden vorzuziehen und alleinstehendes Verschwinden zu vermeiden, »because if an item disappears the audience is left wondering where it has gone and the applause suffers.«[65] Auch in Christopher Nolans *The Prestige* (2006) wird dieser Grundsatz betont, wenn es mehrfach heißt: »[M]aking something disappear isn't enough. You have to bring it back.«[66] Ausnahmen gibt es dort, wo ein begleitendes Narrativ kein Wiedererscheinen vorsieht, wie beispielsweise in der von William E. Robinson erfundenen und zuerst von Alexander Herrmann vorgeführten Illusion »Gone!« (1894).[67] In

63 Zit. n.: Dawes 2009, S. 370.

64 Hoffmann 1890, S. 449. Eine Lektüre zeitgenössischer Rezensionen zeigt, dass die meisten zwar das Wiedererscheinen der Performerin im Publikum oder aus den Kulissen erwähnen (z. B. Dawes 1979, S. 161; N. N. 1886d), einige allerdings nicht darauf eingehen (Devant 1931, S. 29–30; N. N. 1886e). Möglicherweise fand dieser Teil keine Erwähnung, weil er als Teil der Verbeugung wahrgenommen wurde und nicht der Illusion. Eine andere Erklärung wäre, dass Offenlegungen der Illusion den Fokus auf die Methode des Verschwindenlassens legen, so beschreibt das Kapitel »Mysterious Disappearances« in Hopkins' *Magic* fünf Verschwindeillusionen, darunter auch die »Vanishing Lady«, ohne je das Wiedererscheinen zu erwähnen; Hopkins 1897, S. 27–54.

65 Dawes/Setterington 1986b, S. 166.

66 *The Prestige*, 00:02.

67 »Gone!« war Robinsons Bezeichnung. In Herrmanns Show verwies der Titel »The

dieser Illusion wurde die Performerin an einen Stuhl gefesselt und dieser mittels einer Hebevorrichtung an einem rahmenartigen Gestell hochgezogen. Auf einen Pistolenschuss hin verschwand sie und der Stuhl fiel zu Boden.[68] Dabei wurden häufig Assoziationen mit dem Tod hergestellt: Caveney und Miesel zitieren eine Rezension, die anmerkt, die Hängevorrichtung erinnere an einen Galgen;[69] in Albert Hopkins' Standardwerk *Magic* (1897) heißt es, die Performerin würde in der Vorstellung »sentenced to be electrocuted« »for some terrible crime«.[70] Da das Narrativ in diesem Fall ihre Eliminierung vorsah, erschien die Verschwundene nicht wieder. Entsprechend präsentierte Harry Kellar diese Illusion ab 1892 unter anderem unter den Namen »How to Get Rid of a Wife« und »The Divorce Machine«.[71] Carter the Great führte sie ab 1907 als »The Magical Divorce« im Programm, bevor er sie in »The Phantom Bride« umbenannte, einer Vermutung Mike Caveneys zufolge auf Drängen seiner Frau und Bühnenpartnerin Corinne hin.[72] Auch in diesen Fällen sahen die Narrative keine Wiederkehr der Verschwundenen vor. Leider finden sich misogyne Stereotypen bis heute in der Zauberkunst, insbesondere in der Show der derzeit in Deutschland kommerziell erfolgreichsten Illusionisten, der Ehrlich Brothers. In ihrem Programm *Faszination* (2016–2017) ließen sie mehrere Frauen mittleren Alters aus dem Publikum, nachdem diese wiederholt als Schwiegermütter markiert und mit Aufschriften wie

---

Mysterious Swing« auf die schaukelähnliche Vorrichtung, die dabei zum Einsatz kam. Später stand die Illusion auch als »Here! There! Nowhere!« im Programm; Caveney/Miesel 2003, S. 225.

68 Zu dieser Illusion siehe Caveney 1995, S. 42–43; Caveney/Miesel 2003, S. 224–229; Hopkins 1897, S. 520–523; Steinmeyer 2005b, S. 130–132.

69 Caveney/Miesel 2003, S. 228.

70 Hopkins 1897, S. 520.

71 Vgl. Caveney/Miesel 2003, S. 225. Am geläufigsten war in Kellars Show der Name »Out of Sight«, unter dem der Apparat für die Illusion auch im Katalog von Martinka & Co. angeboten wurde.

72 Caveney 1995, S. 42. 1927 ließ Carter in einer Weiterentwicklung unter dem modischen Titel »The Vanishing Flappers« drei Frauen auf einmal verschwinden; ebd., S. 252. Ab 1933 präsentierte er die elektrifizierte Version »Electrocution« oder »The Gangster's Doom« als »Hinrichtung« auf dem elektrischen Stuhl, bei der die Performerin mit einem grellen Blitz verschwand; siehe dazu Caveney 1995, S. 312–313. Letztere erinnert an das Verschwinden der Magier unter elektrischen Blitzen in *The Prestige* (siehe Exkurs dazu).

»Schwiegermonster« beklebt worden waren, auf der Bühne verschwinden und im Zuschauerraum wiedererscheinen – konsequent klischeehaft mit Prosecco-Gläsern ausgestattet.

3.1.3 Das Verschwinden überschüssiger Frauen

Bemerkenswert ist ein Kommentar Charles Bertrams zu Mademoiselle Patrice, sie sei »not by any means *petite*« gewesen, wobei ihre Körperfülle den Effekt des plötzlichen Verschwindens verstärke.[73] Ihr Körpergewicht gibt Bertram an dieser Stelle mit »a little over nine stone«[74] an – ein wenig mehr als 57 kg, keineswegs eine auffällig opulente Frau also, zumal er sie an gleicher Stelle auch als hoch gewachsen beschreibt. Zeitgenössische Photographien zeigen keine Person, die sich (selbst nach heutigen Standards) als korpulent beschreiben ließe. Die Filmwissenschaftlerin Karen R. Beckman interpretiert Bertrams Bemerkung zu Patrices Körperfülle deshalb als Symptom einer weitverbreiteten verzerrten Wahrnehmung der Frau im spätviktorianischen England. In *Vanishing Women* setzt sie sich mit dem Motiv der verschwindenden Frau in der Populärkultur seit Mitte des 19. Jahrhunderts auseinander. Im Zuge der voranschreitenden Emanzipation, so Beckman, nahmen Frauen nicht nur mehr Platz in der öffentlichen Wahrnehmung ein, sie wurden auch zunehmend als Bedrohung empfunden.[75] In diesem Kontext verbindet Beckman die »Vanishing Lady« mit einem Frauenüberschuss in Großbritannien: Nachdem eine Volkszählung 1851 offengelegt hatte, dass der Frauenanteil in der Bevölkerung um 4,2 Prozent höher war als derjenige der Männer (1891 waren es 6,3 Prozent), entstand zwischen 1860 und 1880 ein öffentlicher Diskurs über »surplus women«.[76] Da die mittelständische Ideologie Frauen untersagte, bezahlter Arbeit nachzugehen, fanden unverheiratete Frauen oft keine finanzielle Sicherheit und riskierten den sozialen Abstieg, sofern sie keine Unterstützung von (männlichen) Verwandten erhielten. Beckman verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf

73 Bertram 1896, S. 125.
74 Ebd.
75 Beckman 2003, S. 53.
76 Ebd., S. 19–22. Zum Diskurs um die »surplus women« siehe auch Simonsen 1997, S. 509.

William Rathbone Gregs Artikel »Why Are Women Redundant?« von 1862, in dem er von einer organisierten Frauenmassenemigration fantasiert:[77] Um das natürliche Gleichgewicht wiederherzustellen, seien eine halbe Million Frauen, nach Nordamerika und Australien zu verschiffen, wo sich Männer in der Überzahl fänden. »[S]uch a vast reduction in the redundant numbers,« heißt es bei Greg, als ginge es um überproduzierte Ware, würde außerdem »not fail to augment the value of, and the demand for, the remainder«,[78] also die in Großbritannien verbleibenden Frauen. Diesen Diskurs greife die »Vanishing Lady« auf, schreibt Beckman, indem sie die problematischen *surplus women* schlicht zum Verschwinden brächte.

Diese These ist als vereinfachender Analogieschluss kritisch zu betrachten, zumal zwischen der Veröffentlichung von Gregs Migrationsplänen und de Koltas Illusion 26 Jahre verstrichen waren. Die Debatte über die überzähligen Frauen diente, laut Pauline Simonsen, nicht zuletzt als »starting point for many of the feminist movements of the late nineteenth century«, als Frauen sich ihrer Rolle als Anhang des Mannes widersetzten und ein neues weibliches Selbstbewusstsein entwickelten.[79] Eine dieser Frauen war Charles Bertrams Bühnenpartnerin Mademoiselle Patrice. Als erste professionelle Zauberkünstlerin, für die die weibliche Form »conjuress« eingeführt wurde, bemühte sie sich um eine höhere Anerkennung von Vertreterinnen ihres Berufs. Als eine der ersten Zauberautorinnen propagierte Mademoiselle Patrice außerdem in einem Artikel im *Lady's Magazine* Zauberkunst als »capital accomplishment for ladies« und verfasste 1911 und 1912 eine Reihe von Texten für Will Goldstons (1878–1948) Fachzeitschrift *Magician Monthly*.[80] Wie Charles Bertram trat sie regelmäßig im Sandringham House vor der britischen Königsfamilie auf. Beckman argumentiert überzeugend, als Repräsentantin einer neuen weiblichen Unabhängigkeit sei Mademoiselle Patrice umso mehr zu einer als bedrohlich wahrgenommenen Frau geworden, die Bertram deshalb als besonders

77 Zu Emigrationsplänen im Zusammenhang mit dem Frauenüberschuss siehe Beckman 2003, S. 25–30.

78 Greg 1869, S. 15.

79 Simonsen 1997, S. 509.

80 Patrice 1902. Zu Mlle. Patrice siehe Dawes, Amy 2007, S. 132–133; Dawes 1980.

korpulent beschrieb, weil sie – eigentlich im übertragenen Sinn – ›zu viel‹ Platz einnahm.

Angesichts dessen, dass die »Vanishing Lady« *kein* Verschwinden inszeniert, sondern eine Teleportation, krankt die von Beckman konstruierte Analogie. Sie bezieht sich unter anderem auf einen Aufsatz Lucy Fischers, der sich aus feministisch-psychoanalytischer Perspektive mit der »Vanishing Lady« auseinandersetzt (wobei der frühe Film im Vordergrund der Betrachtung steht). Fischer deutet das Verschwindenlassen der weiblichen Assistentin durch den männlichen Zauberer – wie auch andere an Frauen vollzogenen magischen Operationen – als Versuch der Dematerialisierung und Entkörperlichung der Frau.[81] Motiviert durch Neid auf die weibliche Reproduktionsfähigkeit (als Gegenstück zum Penisneid), so Fischer, reduzierten Zauberer Frauen auf der Bühne auf dekorative Objekte, die ihrem Willen unterliegen. Das Verschwindenlassen sei deshalb ein Akt der »magical misogony« [sic!].[82] Was auch Fischer übersieht, ist das Wiedererscheinen der Verschwundenen, wodurch sie sich letzten Endes den Beseitigungsbemühungen des Zauberkünstlers widersetzen. Auch Linda Williams hat darauf hingewiesen, dass Fischer zu Unrecht das Verschwinden der Dame gegenüber ihrem Wiedererscheinen privilegiert.[83] Beckman nimmt zwar zur Kenntnis, dass die Performerin wiedererscheint und interpretiert dies als Verweis auf ihr disruptives Potenzial und ihren Widerstand gegen männliche Kontrolle.[84] Das allerdings steht im Widerspruch zu ihrer Lesart der »Vanishing Lady« als Inszenierung einer misogynen Lösung des sogenannten Frauenüberschusses. Angesichts der Weigerung der Frau, zu verschwinden, wäre die »Vanishing Lady« weniger als Inszenierung ihrer Unterdrückung durch den Mann zu lesen denn als Inszenierung des weiblichen Widerstands gegen selbige.

Zudem übersehen diese Lesarten, dass – obwohl das Verschwinden zwar dank Buatier de Koltas Version mit einer weiblichen Protagonistin berühmt geworden ist – diese Art von Illusion keineswegs überwiegend Frauen zum Verschwinden brachte. In *Will, the Witch, and the*

81 Fischer 1979.
82 Ebd., S. 34.
83 Williams 1981, S. 31.
84 Beckman 2003, S. 55.

Watch, dem bereits erwähnten Sketch von Maskelyne und Cooke, verschwanden und erschienen überwiegend männliche Darsteller auf unterschiedliche Art. In seiner Teleportationsillusion »Escape from Sing Sing« sperrte Alexander Herrmann William Robinson (den späteren Chung Ling Soo) in Sträflingskleidung in eine kleine Gefängniszelle, vor der Rollos heruntergelassen wurden und feuerte eine Pistole. Als er die Zelle wieder öffnete, erwies sie sich als leer und Robinson machte sogleich im Auditorium auf sich aufmerksam.[85] Platzwechselillusionen wie beispielsweise Houdinis »Metamorphosis«, eine Variation von Maskelynes »Box Trick«, spielten häufig mit dem Geschlechtertausch (wobei Houdini hier zu Beginn seiner Karriere mit seinem Bruder Dash den Platz tauschte). Es ist also kein Spezifikum von Verschwinde-, Teleportations- oder Platzwechselillusionen, dass diese Prozedur an einer Frau vorgeführt wird. Eine Illusion allerdings, bei der in den meisten Fällen eine weibliche Performerin Opfer destruktiver Praktiken wird, ist die »Zersägte Dame«. Die Frage nach dem Bezug zu Geschlechterrollen und deren Repräsentation scheint sich mir bei dieser Illusion deshalb deutlich dringender zu stellen als bei der »Verschwindenden Dame«.

Karen Beckman assoziiert die »Vanishing Lady« des Weiteren mit dem indischen Aufstand, insbesondere mit dem Massaker von über 200 britischen Frauen und Kindern durch den Rebellenführer Nana Sahib am 15. Juli 1857 in Kanpur.[86] Der Aufstand wurde von der Kolonialmacht zum Anlass genommen, eine bis dahin unbekannte Vergeltungsgewalt gegen die indische Bevölkerung zu sanktionieren. Beispielsweise ließ Oberst James Neill zum Tode verurteilte Aufständische vor ihrer Hinrichtung in Kanpur das angetrocknete Blut der ermordeten Frauen und Kinder mit den Händen entfernen oder auflecken – für Hindus der höheren Kasten, zu denen die meisten Rebellen gehörten, eine entsetzliche religiöse Ver-

85 Zu dieser Illusion siehe Steinmeyer 2005, S. 152–163.

86 In einer etwas makabren kulturellen Referenz trat William E. Robinson zwischen 1886 und 1892 in Harry Kellars Show als ›indischer‹ Zauberer Nana Sahib auf; vgl. Caveney/Miesel 2003, S. 160–161; vgl. Steinmeyer 2005b, S. 92. Suchte man nach Referenzen auf den indischen Aufstand in der Zauberkunst, wäre das eine handfestere als die von Beckman herangezogene.

unreinigung.[87] Das Massaker, schreibt Beckman, habe außerdem eine Zunahme sensationalistischer beziehungsweise eine von einer »language of extreme and fantastic violence against women«[88] geprägten Berichterstattung über angebliche indische Gewalt gegen britische Frauen in der Presse nach sich gezogen. Suchte man nach brachialer Gewalt gegen Frauen in der Zauberkunst, scheint auch hierfür die »Zersägte Dame« das bessere Beispiel zu sein als das gewaltfreie Verschwinden unter einem Seidentuch. Im Kontext der neuartigen Gewalt von und gegen Frauen im Zuge des Kampfs der Suffragetten um das Wahlrecht sowie der Schrecken und dessen traumatisierten und entstellten Veteranen besitzt diese Illusion, die erstmals 1921 in London vorgeführt wurde, zudem ein ungleich unmittelbareres Umfeld der Gewalt als die Verbindung, die sich von der »Verschwindenden Dame« zum Indischen Aufstand konstruieren lässt. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der »Zersägten Jungfrau« im Zusammenhang mit dem Frauenwahlrecht, dem Ersten Weltkrieg sowie einer auf Schock und Exzess aufbauenden Unterhaltungskultur der 1920er Jahre habe ich an anderer Stelle vorgelegt[89] – hier soll darauf nicht weiter eingegangen werden.

Als Referenzen an die traumatischen Ereignisse des Indischen Aufstands in der »Vanishing Lady« sieht Beckman das Seidentuch, mit dem die Performerin verdeckt wurde, sowie die Zeitung unter ihrem Stuhl. Letztere assoziiert Beckman deshalb mit dem Kolonialismus, weil sie als Trickrequisit aus Naturkautschuk bestanden habe. Zu viktorianischer Zeit als »India rubber« bekannt, wirkte Kautschuk, so Beckman, spätestens seit der Entdeckung des Radiergummis 1770 (die sie fälschlicherweise Joseph Priestley zuschreibt, der in seiner Schrift dazu selbst Edward Nairne als Erfinder benennt[90]) als »an agent of disappearance«.[91]

> Apparently killing two birds with one stone, Bertram first does away with the body not just of any woman but of the woman who is unmarried, overly

87 Siehe Herbert 2008, S. 4.
88 Beckman 2003, S. 38.
89 Rein 2016.
90 Priestley 1770, S. xv, Anmerkung.
91 Beckman 2003, S. 38.

> corporeal, overly consuming, and overly accomplished in the professional realm. Next he disappears the remaining visible trace of the potent oriental magician and colonial laborers, the silk shawl. Finally, he mobilizes India (through the India rubber mat) as an *invisible* site of disappearance into which the surplus woman *and* the colonial other can vanish without even making a dent in the news of the day.[92]

Die Tatsache, dass die ›Zeitung‹ aus Kautschuk bestand, entnimmt Beckman Hopkins‹ *Magic*. Sie zitiert daraus, »if the newspaper is carefully examined, it will be found to be made of India rubber«, unterschlägt allerdings den relativierenden Satzanfang unmittelbar davor: »In some cases«.[93] Beckman überträgt ihre These zum Naturkautschuk im oben genannten Zitat explizit auf Bertrams Illusion, die allerdings, wie aus dessen eigener Darstellung hervorgeht, ausgerechnet nicht zu den von Hopkins beschriebenen »some cases« gehörte. Obwohl Beckman die Beschreibung der Illusion aus Bertrams *Isn't It Wonderful?* zitiert, erwähnt sie seine Offenlegung an dieser Stelle nicht. Darin schreibt Bertram zur Zeitung:

> The newspaper which is shown to the audience, and which is afterwards spread upon the floor of the stage, ostensibly to prevent the lady from disappearing through the stage, is made with a trap in it which possesses elastic hinges. This trap is made in a sheet of cardboard pasted between two sheets of the actual newspaper, and cut with a sharp knife, so that it will open and shut. When shown to the audience, the paper is held with the trap towards the performer, the fly sheet hanging over the trap, covering it from view of the audience. When spread on the stage the trap is undermost, and the loose, or fly sheet, of the newspaper being uppermost is lifted up and drawn backward, giving the appearance of a whole newspaper spread out on the stage.[94]

Ein solches Requisit mit einer Kartoneinlage scheint weitverbreitet gewesen zu sein: David Devant berichtet, dass de Kolta zu Beginn die Zeitung

92 Ebd., S. 54–55. Hervorhebungen im Original.

93 Ebd., S. 54 und Hopkins 1897, S. 43.

94 Bertram 1896, S. 268. Prof. Hoffmann geht ebenfalls von einer mit Pappe verstärkten Zeitung aus; vgl. Hoffmann 1890, S. 449–450.

hereintrug, auffaltete und auf den Boden legte, bevor er den Stuhl darauf stellte. Nach dem Verschwinden der Performerin hob er die Zeitung wieder auf und faltete sie.[95] Alexander Herrmann hob laut einer Rezension die Zeitung zu Beginn der Illusion auf, bevor er sie auf dem Boden ausbreitete und den Stuhl daraufstellte.[96] Mit einem Requisit aus Kautschuk wären solche Demonstrationen der Authentizität der Zeitung undenkbar – seine von den Charakteristiken von Zeitungspapier deutlich abweichenden physikalischen, optischen und akustischen Eigenschaften würden es als falsche Zeitung bloßstellen. Diese tragen allerdings bedeutend zum Effekt bei – schließlich würde die ›Zeitung‹ ihren Zweck gänzlich verfehlen, ahnte das Publikum, dass es sich dabei um ein präpariertes Requisit handelte. Die mit Pappe verstärkte Zeitung aus Bertrams Beschreibung ist auch deshalb überzeugender, weil sie bei schnellerer, einfacherer und deutlich kostengünstigerer Herstellung denselben Zweck erfüllen konnte wie die Kautschukvariante. Sie wäre obendrein zweckmäßiger, da sich die Öffnung darin auf jede am Aufführungsort gegebene Bodenklappe zuschneiden ließe. Nicht zuletzt erlaubte sie die Nutzung einer aktuellen Ausgabe – Bertram verwendete die *Times*[97] –, was der Authentifizierung der Zeitung zugutekam, sofern man davon ausgeht, dass das bürgerliche Publikum die aktuelle Ausgabe am selben Morgen gelesen hatte.

Beckmans Interpretation erweist sich also als wenig überzeugend. Ich möchte im Folgenden eine Deutung der »Verschwindenden Dame« vorschlagen, die andere kulturhistorische Aspekte zu ihr in Bezug setzt, nämlich die paradigmatische Veränderung von Raumverhältnissen und von deren Wahrnehmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

95 Devant 1931, S. 29–30.
96 N. N. 1886e.
97 Bertram 1896, S. 126.

3.2 Verschwindender Raum

Im 19. Jahrhundert mobilisierten und beschleunigten sich Ideen, Waren, Personen und Dinge: Ab den 1830er Jahren brachte die Photographie Portraits von Berühmtheiten sowie Aufnahmen ferner Länder und Kulturen in die bürgerlichen Salons. Zugleich revolutionierte die Telegraphie – *das* Kommunikationsmedium des 19. Jahrhunderts – die Nachrichtenübertragung: Waren Briefe vorher auf den Transport mit Postkutschen angewiesen, brachte Telegraphie die Nachrichtenübertragung auf Lichtgeschwindigkeit, während der Brieftransport mit neuen Verkehrsmitteln, allen voran der Eisenbahn, schneller wurde. In den 1880er Jahren, als auf westlichen Zauberbühnen Performerinnen zum Verschwinden gebracht wurden, existierte bereits ein umfassendes, globales Telegraphennetz, das bis 1902 sowohl den Atlantik als auch den Pazifik überbrückte. Echtzeitkommunikation über lange Distanzen ermöglichte das Telefon – ein Medium, das als »annihilator of space« beworben wurde.[98]

Nachdem im ersten Teil dieses Kapitels die Spezifika der »Verschwindenden Dame« untersucht wurden, rückt nun der kulturhistorische Wandel des Raum-Zeit-Verhältnisses in den Fokus, der in der Illusion zum Ausdruck kommt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat eine Erfahrung auf, die inzwischen als »Enträumlichung« bezeichnet wird, angestoßen durch eine hauptsächlich durch technischen Fortschritt bedingte Beschleunigung. Entscheidend ist dabei, dass die Verkürzung der Transportzeiten als Raumschrumpfung empfunden und artikuliert wurde – »Enträumlichung als Überwindung der Distanzen, Schrumpfung und Implosion der Räumlichkeit«.[99] Einerseits trat dies auf einer realen, materiellen Ebene ein, überwiegend durch die Mechanisierung des Transports, aber auch aufgrund von modernen Nachrichtentechniken, mit denen Kommunikation Formen und Ausmaße annahm »die«, so Walter Seitter, »bislang Engeln und ›Geistern‹ vorbehalten« gewesen waren.[100] Vor der Elektrifizierung von Kommunikationstechnologien führte die Modernisierung des Postwesens zu einer Beschleunigung

98 Ronell 1989, S. 94.
99 Seitter 2010, S. 204.
100 Ebd., S. 210.

des Briefaustauschs. Ein weiterer Bereich, in dem eine Veränderung des Raumdenkens einsetzte, ist die Mathematik. Ab Mitte des 19. Jahrhundert entstand die Topologie als Teilgebiet der Geometrie, das mit Konzepten des nichteuklidischen, nichtmetrischen Raums operierte. In dieser Zeit trat also eine neue Erfahrung auf, die in unterschiedlichen Kontexten zum Ausdruck kam – in Literatur, Kunst, Geometrie und eben auch auf der Zauberbühne, wo sie in Form einer Illusion als performative Theoretisierung reflektiert wurde.

Das oft im Zusammenhang mit der Eisenbahn artikulierte Erlebnis der Reise durch Transitorte ohne sinnliche Wahrnehmung der durchquerten Distanz war eine Zauberkünstler_innen um 1900 vertraute Erfahrung. Als Erste unter den Unterhaltungskünstlern nutzten sie den Verbund von Transportmitteln und neuen Kommunikationsmedien, um regelmäßig umfassende Tourneen durchzuführen. Ermöglichte die Postreform eine kostengünstige Verbreitung von Presseartikeln, so erlaubte die Eisenbahn auch überregionale Werbemaßnahmen. Insbesondere in den USA tourten die meisten Zauberkünstler_innen die längste Zeit des Jahres und kehrten nur für den Sommer an einen festen Wohnsitz zurück. Alexander Herrmann reiste dabei in einem privaten Eisenbahnwagen.[101] Harry Kellar war zwischen 1879 und 1884 fünf Jahre lang kontinuierlich auf zwei Welttourneen unterwegs – mit Dampfschiffen und Eisenbahnen bereiste er unter anderem Südamerika, England, Südafrika, Australien, Indien, Hong Kong, Vietnam, Thailand und die Philippinen. Etwa 30 Jahre später, zwischen 1907 und 1936, absolvierte Carter the Great nicht weniger als sieben Welttourneen, unter anderem durch die USA, nach Kanada, Portugal, Italien, Ägypten, China, Indien, Australien, Neuseeland, Japan und Südostasien. Die Veränderungen in der Raumwahrnehmung, die im Folgenden näher betrachtet werden, übersetzen sich in der »Verschwindenden Dame«, so meine These, in den Bereich des Bühnenillusionismus. Die darin inszenierte Teleportation treibt Enträumlichung auf die Spitze, wenn die Performerin sich innerhalb weniger Augenblicke von einem Punkt an einen anderen zu bewegen scheint.

101 Vgl. Price 1985, S. 85. In diesem privaten Wagen verstarb Herrmann während einer Tour 1896 (ebd., S. 86).

3.2.1 Post

Eine der Entwicklungen, die die Wahrnehmung von Distanzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veränderten, war die Reform des Postwesens. Im Hinblick auf eine Veränderung der Raum- und Zeitwahrnehmung sind besonders drei Neuerungen interessant, nämlich die neue Adressierung anhand von Straßennamen und Hausnummern, die Einführung der Briefmarke als erstes *Prepayment*-System um 1840 und die Etablierung des *penny postage*. Zwar waren einige dieser Elemente bereits deutlich früher implementiert worden, allerdings nur in regionalem Maßstab, während die Postreform im 19. Jahrhundert weite Teile Westeuropas und der USA sowie – durch Großbritanniens koloniale Stellung – auch der Welt betraf. Als Königin Victoria 1837 den Thron bestieg, initiierte sie eine weitreichende Postreform auf Grundlage von Rowland Hills im selben Jahr erschienenem Pamphlet *Post Office Reform: Its Importance and Practicability*.[102]

Ein zentrales Element der Reform, das *Prepayment*-System, basierte auf der überregionalen Einführung des Einheitsportos und der bereits 1653 in Frankreich erfundenen Briefmarke. Hills Pamphlet sah Briefbögen und Umschläge vor, für die das Porto im Voraus bezahlt wurde. Die selbstklebende Briefmarke trat hier nur als Notlösung auf, für den Fall, dass Kunden ohne diese Ausstattung im Postamt einen Brief aufgeben wollten.[103] Tatsächlich wurde die im Mai 1840 eingeführte *Penny Black* ein sofortiger Erfolg. Deren Einführung ist für Catherine J. Golden ebenso einschneidend in der Geschichte der Kommunikation wie die Verbreitung elektronischer und mobiler Kommunikation um 2000.[104] Beide Konzepte – *prepayment* und *penny postage* – vereinend, machte die Briefmarke also die Zeit- ebenso wie die Raumdimension für die Postzustellung irrelevant. Da das Porto im Voraus vom Absender und nicht mehr bei Zustellung vom Empfänger bezahlt wurde, erübrigte sich die persönliche Anwesenheit beider Parteien beim Versand beziehungsweise bei der Zustellung.[105] Briefe verschwanden stattdessen im Postbriefkasten

102 Zur Postreform im Vereinigten Königreich siehe Golden 2010, S. 121–123.
103 Hill 1837, S. 44–45.
104 Golden 2010, S. 122.
105 Vgl. Siegert 1993, S. 120–121.

und erschienen später im Hausbriefkasten, (idealerweise) ohne dass die zurückgelegte Strecke an ihnen Spuren hinterlassen hätte. Briefkästen, die die Adressierung mit Straßennamen und Hausnummern erforderten, erzeugten nicht nur »eine ubiquitäre Nachbarschaft des Kontakts«[106], sondern veränderten auch die Logik der personellen Identität, die Bernhard Siegert zufolge »nicht länger eine Frage der biographischen Tiefe, sondern eine Frage der Zustellbarkeit«[107] wurde, als Namen durch anonyme Hausnummern ersetzt wurden. Wenn jeder Haushalt individuell adressierbar ist, ist der persönliche Kontakt zwischen Bote und Empfänger überflüssig. Das *prepayment* wurde, neben der Eisenbahn, »auch notwendige Bedingung für die Verbreitung von Tageszeitungen [...] über Großstadtgrenzen hinaus«[108] – solcher Zeitungen wie der aktuellen Ausgabe der *Times*, die Charles Bertram in der »Vanishing Lady« unter den Stuhl legte.

Mit der Einführung der *Uniform Penny Post* verschwanden Distanzen auch ökonomisch aus dem Briefversand.[109] Wurden Gebühren vorher nach Anzahl der verschickten Briefseiten sowie nach zurückgelegter Distanz berechnet, so gelangten ab 1. Januar 1840 Briefe unter ½ Unze (ca. 14 Gramm) Gewicht von jedem Ort innerhalb des Vereinigten Königreichs an jeden anderen für den Preis von einem Penny.[110] Diese Preissenkung machte den Brief zu einem weitverbreiteten Medium für private wie geschäftliche Kommunikation.[111] 1898 wurde das Einheitsporto auf das gesamte Britische Empire ausgeweitet (allerdings erst 1905 auf Neuseeland und Australien). Zusammen mit dem briefmarkenbasierten *prepayment*-System wurde es auch in anderen Ländern adaptiert. So führten die USA 1847 die Briefmarke und 1863 das Einheitsporto ein (das allerdings erst 1883 auf zwei Cent gesenkt und damit zum Äquivalent des britischen *penny postage* wurde).[112] Das Inkrafttreten des Weltpostvertrags 1875 regelte schließlich den internationalen Postverkehr.

106 Ebd., S. 154.
107 Ebd., S. 126.
108 Ebd., S. 144.
109 Vgl. ebd. 1993, S. 113.
110 Zum Einheitsporto siehe Hill 1837, S. 31–37.
111 Vgl. Golden 2010, S. 122.
112 Zur Postreform in den USA nach britischem Vorbild siehe Straight 2010.

Im Oktober 1874 von 22 Staaten gegründet, wuchs der Allgemeine Postverein so rasch, dass seine Bezeichnung vier Jahre später in Weltpostverein geändert wurde.[113] Hier wurden weltweit regional einheitliche Tarife für den Versand festgelegt, die pauschale Beträge für nationalen, europaweiten und weltweiten Versand bestimmten, unabhängig von konkreten Distanzen. Der Weltpostvertrag vereinbarte außerdem internationale Laufzeiten, wobei die zurückgelegte Distanz sich nicht mehr direkt proportional zur Zustellgeschwindigkeit verhielt. Bernhard Siegert schreibt deshalb:

> Seit es den Weltpostverein gibt, ist das Ende der Welt überall. Nicht nur in dem Sinne, daß Entfernungen, welche die Orte voneinander trennen, anachronistisch geworden sind, sondern auch in dem Sinn, daß überall die Ränder der Welt in eine unmittelbare Nachbarschaft gerückt sind.[114]

Die weltweite postalische Kommunikation wurde also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts topologisch, insofern »aus der Post als einem System von Anfangs- und Endpunkten großer geographischer Distanzen eine Topologie von Nachbarschaften geworden«[115] war.

3.2.2 Transport

Die Zustellung der Post wurde zudem um ein Vielfaches durch neue Transportmittel beschleunigt. Die Dampfschifffahrt erlaubte einen kalkulierbaren maritimen Verkehr, unabhängig von äußeren Energiequellen. Die Ballonfahrt sowie ab dem frühen 20. Jahrhundert auch die Flugtechnik erschlossen den Luftraum zur menschlichen Fortbewegung. Dampfschifffahrt und Eisenbahn spielten insbesondere für die Erschließung Nordamerikas eine große Rolle, wo nicht, wie in Europa, ein bereits bestehendes, vorindustrielles Verkehrssystem industrialisiert wurde. Vielmehr erlaubte die Eisenbahn *überhaupt erst* eine Erschließung des Kontinents auf dem Landweg, die zuvor hauptsächlich zu

113 Zur Geschichte des Weltpostvereins siehe N. N. 2014, S. VIII–IX, XII.
114 Siegert 1993, S. 154–155.
115 Ebd., S. 122.

Wasser erfolgt war.[116] In Europa und den USA wuchs das Eisenbahnsystem zwischen 1830 und 1880 von vereinzelten Strecken zu einem umfassenden Netz heran. Dies, schreibt Jürgen Osterhammel, setzte unter anderem »[a]uch ein gewisses Niveau der Beherrschung von Material« sowie »ein Grundmaß an Sicherheit, Regelmäßigkeit, Rentabilität und Zuspruch des Publikums« voraus.[117] Die Organisation des Bahnverkehrs erforderte außerdem die Synchronisation und Standardisierung von Zeit – ein Anspruch, dem die Einführung der Zonenzeit 1884 begegnete.[118]

Auch die innerstädtische Fortbewegung wurde mechanisiert: Waren um 1800 alle Städte Fußgängerstädte, so brachte die erste Untergrundbahn Londons Bewohner ab 1862 mit nie dagewesener Geschwindigkeit an ihr Ziel. Nach ihrem Vorbild folgten U-Bahnen in Budapest, Glasgow (beide 1896), Boston (1897), Paris (1900), Berlin (1902), New York (1904) und in weiteren Städten.[119] 1881 wurde in den USA die erste elektrische Straßenbahn eingeführt, eine doppelt so schnelle Nachfolgetechnologie der Pferdetram; etwa 30 Jahre später verfügten fast alle Großstädte in Europa über ein elektrisches Straßenbahnnetz. Eine Veränderung erfuhr auch die Stadt selbst, als neben Bahnhöfen und den Schneisen, die Bahnlinien in die Innenstädte schlugen, Infrastrukturen entstanden, die dem gesteigerten Verkehrsaufkommen gerecht wurden. Wie Wolfgang Schivelbusch in seiner *Geschichte der Eisenbahnreise* am Beispiel der Umgestaltung von Paris durch die Stadtsanierung Georges-Eugène Haussmanns gezeigt hat, schrieben sich die neuen Transportmittel unmittelbar und permanent ins Stadtbild ein.[120] Eines der Opfer dieser Umgestaltung war Frankreichs traditionsreichstes Zaubertheater, das Théâtre Robert-Houdin, das 1924 einem jener Straßendurchbrüche wich, die sich laut Schivelbusch »als Ergänzungen zum Eisenbahnverkehr erkennen«[121] ließen, dem Boulevard Haussmann. Das wachsende Netz von Transportmitteln

116 Siehe dazu Schivelbusch 2011, S. 84–105.
117 Osterhammel 2010, S. 437.
118 Siehe dazu ebd., S. 119.
119 Zur innerstädtischen Mobilisierung im 19. Jahrhundert siehe ebd., S. 440–446.
120 Siehe dazu Schivelbusch 2011, S. 158–174.
121 Ebd., S. 162.

ermöglichte wiederum ein rapides Städtewachstum sowie eine intensive Urbanisierung, begleitet von der Entstehung von Vororten und Slums.[122]

Neben solchen und anderen Herausforderungen erzeugte die Beschleunigung durch moderne Verkehrstechnik, so ein gängiger Topos in der Forschungsliteratur, einen »psychisch-kognitiven Schock«[123]. Eine Begleiterscheinung der Eisenbahn war die »[m]aschinelle Beschleunigung und Denaturalisierung der Zeiterfahrung«:[124] Verfügte der Fußgänger über eine »Identität und Identifikation des Körpers mit seiner Geschwindigkeit«, schreibt Paul Virilio, so lösten moderne Verkehrsmittel nicht nur diese Identität auf, sondern auch Bedeutungen und soziale Kontinua.[125] Die von Virilio aufgeworfene Frage, »Wo sind wir, wenn wir reisen?«[126], ist äquivalent zu derjenigen nach dem Ort des Verschwundenen, denn »Verschwinden selber bedeutet«, schreibt Walter Seitter, »ja eigentlich nur Beendigung der Wahrnehmbarkeit.«[127] Diese erreichen moderne Reisende durch hohe Geschwindigkeiten, die sie in einen ähnlich liminalen Raum versetzen wie denjenigen, den Verschollene einnehmen.

Die Beschleunigung in der Moderne führe zu nichts Geringerem als dem »fortschreitende[n] Verschwinden der Realität der Körper und der Gelände in der Geschwindigkeit der Reise,« schreibt Paul Virilio, »die Auflösung des Ortes zugunsten des Nicht-Ortes der Fahrt, zugunsten der Abwesenheit des Passagiers.«[128] Er verwendet hier den Begriff des Nicht-Ortes, den Marc Augé von Michel de Certeau übernommen und maßgeblich geprägt hat. Augé bezeichnet damit »die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderlichen Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst«.[129] Dabei handelt es sich um funktionale Transiträume, die lediglich passiert werden und deshalb, im Unterschied zu Orten,

---

122 Siehe dazu ebd., S. 37; Osterhammel 2010, S. 373, 438, 440, 446–451.
123 Seitter 2010, S. 208. Zur Pathologie der Eisenbahnreise siehe Schivelbusch 2011, S. 106–116, 121–141.
124 Osterhammel 2010, S. 127.
125 Virilio 2002, S. 47.
126 Ebd.
127 Seitter 2010, S. 208.
128 Virilio 2002, S. 67.
129 Augé 2013, S. 98.

nicht-relational, ahistorisch und entindividualisiert sind.[130] Eine Aneinanderreihung solcher Nicht-Orte wie Bahnhöfe und Eisenbahnwagen ersetzte im 19. Jahrhundert den vormals als Kontinuum erlebten, identitätsstiftenden Raum.[131] Darüber hinaus bieten Eisenbahnen keine in den Landschaftsraum eingebundene Fortbewegung[132] und Bahnhöfe stellen – im Unterschied zu früheren Stationen der Postkutschen – keinen integralen Bestandteil der Städte dar.[133] An die Stelle einer als kontinuierlich und organisch erfahrenen Fortbewegung durch eine Umgebung tritt bei der Eisenbahnreise der Fensterblick auf eine Landschaft, die sich in ihrer geschwindigkeitsbedingten visuellen Auflösung zu einem häufig als phantasmagorisch beschriebenen Farbenspiel verflüchtigt. Beschreibt Schivelbusch diese Zerstörung des Landschaftsraums und dessen positive Umdeutung als »panoramatisches Reisen«, spricht Virilio ihm etwas Kinematisches zu, das qua seiner frühen Assoziation mit der Phantasmagorie »dem Wahn verschwistert« ist.[134] Die Beschleunigung zerriss die organische Erfahrung der Dauer einer Wegstrecke, vernichtete »das überlieferte Raum-Zeit-Kontinuum« und ersetzte es durch ein neues – eines, das »als abstrakt und desorientierend« empfunden wurde.[135]

Diese Abstraktion der umliegenden Landschaft hat nicht zuletzt ihren Weg in die bildende Kunst gefunden, beispielsweise in William Turners Ölgemälde *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (1844, → Abb. 9), das eine Eisenbahn beim Passieren der 1839 eingeweihten Eisenbahnbrücke von Maidenhead zeigt. Die dunkle Lokomotive schneidet sich durch die in hellen, warmen Tönen gehaltene Umgebung und offenbart darin die mechanisierte Gewalt des maschinellen Transports. Die Landschaft ist dabei so undeutlich dargestellt, wie sie aus dem Fenster eines fahrenden Zuges heraus erscheinen würde. Turners eigene Erfahrung als Eisenbahnreisender schildert Jeremy Paxman in seiner

130 Siehe Augé 1995, S. 76–77, 94.
131 Vgl. Dreyer 2012, S. 275.
132 Vgl., S. 38.
133 Zum Bahnhof siehe ebd., S. 152–157.
134 Virilio 2002, S. 49. Zum »panoramatischen Reisen« siehe Schivelbusch 2011, S. 51–66.
135 Schivelbusch 2011, S. 37–38.

anhand von Gemälden erzählten Kulturgeschichte des viktorianischen Zeitalters:

> One woman recalled being in a carriage with an elderly gentleman who clearly didn't yet know how to behave on a train: he was excitedly dancing about, jumping up to stick his head out of the window and gabbling on about the extraordinary light. As it happened, this strange man was Turner – and he would go on to record his excitement in *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway*, in which the sheer power of this brand-new machine bursts out of the canvas.[136]

Die Ambivalenz, mit der seine Zeitgenossen die Eisenbahn betrachteten, bringt auch Heinrich Heine in einer häufig zitierten Passage aus *Lutetia* zum Ausdruck. In Anbetracht der Eröffnung einer neuen Eisenbahnstrecke zwischen Orléans und Rouen im Mai 1843 bezeichnet er die Eisenbahn als »providentielles Ereignis«, das einen neuen »Abschnitt in der Weltgeschichte« einleite. Sie erfüllt den Dichter mit Stolz und Ehrfurcht und provoziert utopische Hoffnungen. Zugleich löst die neue Technik Unbehagen aus angesichts der Veränderungen, die sie nach sich ziehen wird, deren konkrete Ausprägung aber noch unbekannt ist. Beide Reaktionen sind untrennbar miteinander verflochten und vereinen sich im Topos der Enträumlichung:

> Während aber die große Menge verdutzt und betäubt die äußere Erscheinung der großen Bewegungsmächte anstarrt, erfaßt den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind. Wir merken bloß, daß unsre ganze Existenz in neue Gleise fortgerissen, fortgeschleudert wird, daß neue Verhältnisse, Freuden und Drangsale uns erwarten, und das Unbekannte übt seinen schauerlichen Reiz, verlockend und zugleich beängstigend. […] Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die

136 Paxman 2010, S. 171–172.

> Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu töten! In vierthalb Stunden reist man jetzt nach Orléans, in ebensoviel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Türe brandet die Nordsee.[137]

Die Nordsee ist mit der Eisenbahn von Paris aus so schnell erreichbar, dass sie schon vor der eigenen Haustür vermutet wird. Die Auslöschung aller Entfernungen ist eine Annäherung an den auch von Virilio evozierten »Mythos der Omnipräsenz«[138]. In Heines Passage kommt außerdem ein in unserem Zusammenhang entscheidender Punkt zum Ausdruck, nämlich dass die Geschwindigkeitszunahme, wie auch Schivelbusch unterstreicht, »in Texten des frühen 19. Jahrhunderts in der Regel als Schrumpfung des Raumes vorgestellt«[139] wurde – eine Erfahrung, die häufig als »Enträumlichung« bezeichnet wird.[140] Das ist allerdings nicht als Auslöschung von Räumlichkeit misszuverstehen. »Was verschwindet«, schreibt Stephan Günzel, »sind vielmehr die lebensweltlichen Grundlagen für die Annahme, Raum sei eine unwandelbare Substanz.«[141] Folglich wird Raum nicht mehr in der Tradition von Descartes und Kant als notwendig positives, dreidimensionales, erfahrbares Apriori verstanden.

Damit geht, und das spricht ebenfalls aus Heines Zitat, eine eigentümliche Ambivalenz der Eisenbahn an der Schnittstelle von Rationalismus und Irrationalismus einher. Matthew Beaumont und Michael Freeman weisen darauf hin, dass sie auf der einen Seite als Symbol für Fortschritt und Technisierung (im positiven wie negativen Sinn) figurierte, auf der anderen mit Träumen und Fantasien verbunden war: »A peculiar and unmistakable dream world has invariably been attached to its geometrical tracks and to the machine ensemble of which they are a constituent part. Trains have thus both embodied the spirit of ratio-

137 Heine 1972, S. 477–478.
138 Virilio 2002, S. 53.
139 Schivelbusch 2011, S. 35–36.
140 Vgl. Seitter 2010, S. 204–205.
141 Günzel 2007b, S. 16.

nalism and invoked the spectres of irrationalism.«[142] Diese Ambivalenz äußert sich nicht zuletzt in animistischen Assoziationen neuester Technik wie dem Vergleich des Eisenbahnnetzes mit dem Blutkreislauf oder der US-amerikanischen Bezeichnung der Eisenbahn als »iron horse«.[143] Letztere suggeriert eine geradezu magische Eigenständigkeit der Eisenbahn als lebendes Wesen, in dessen Bauch sich die Reisenden begaben.

Mit der Gewöhnung an die neue Technologie nahmen solche Fantasien und Ängste ab. Laut Schivelbusch wich das von Heine artikulierte Bewusstsein vom Zusammenrücken entlegener Orte 30 Jahre später – zumindest bei der jungen, urban geprägten Generation – einem von der Verfügbarkeit von Landschaften. Während die Reise »als nichts anderes denn der Besuch eines Theaters oder einer Bibliothek«[144] wahrgenommen wurde, lösten sich die Reisenden zunehmend vom Ort der Reise selbst. Nicht zuletzt als Reaktion auf die Verflüchtigung der Landschaft vor dem Fenster etablierte sich das Lesen während der Eisenbahnreise.[145] Das Versinken in der Lektüre bis zur Ankunft am Bahnhof bedeutet eine vollständige Emanzipation von der durchquerten Landschaft und damit eine Auslöschung der sinnlichen Erfahrung der zurückgelegten Strecke. Die im Unterschied zum Kutschenverkehr gleichmäßige, ebene und geradlinige Bewegung der Eisenbahn als »maschinelle[s] Ensemble von Rad und Schiene« lässt die Fahrt zum Flug durch die umliegende Landschaft werden, von der das Verkehrsmittel unbeeinflusst scheint.[146] Der britische Maler, Kunsthistoriker und Schriftsteller John Ruskin ging so weit, Eisenbahnreisenden jegliches ästhetische Empfinden für die umgebende Landschaft abzusprechen:

> It [the railroad] transmutes a man from a traveler into a living parcel. For the time he has parted with the nobler characteristics of his humanity for the sake of a planetary power of locomotion. Do not ask him to admire anything. You might as well ask the wind. Carry him safely, dismiss him soon: he will thank you for nothing else.[147]

142 Beaumont/Freeman 2007, S. 13.
143 Siehe dazu ebd., S. 16.
144 Schivelbusch 2011, S. 40; siehe auch ebd., S. 53.
145 Zur Reiselektüre siehe ebd., S. 62–66.
146 Siehe dazu ebd., S. 24–28, Zitat: S. 24.
147 Ruskin 1903, S. 159.

Die Reisenden sind also »menschliche Pakete, die sich per Eisenbahn selber an ihren Bestimmungsort schicken, an dem sie […] unberührt vom durchquerten Raum«[148] ankommen, als hätte es die Entfernung zwischen den beiden Punkten nie gegeben.

Die durchquerte Landschaft ist zudem ebenso wie die Städte, in deren Bahnhöfen Reisende ein-, aus- und umsteigen, eine durch den Bau des Eisenbahnnetzes veränderte. Oft metaphorisch als Projektil beschrieben, bewegt sich die Eisenbahn entlang der Strecke, die »mittels Einschnitten, Aufschüttungen, Tunnels und Viadukten durch das Gelände geführt wird.«[149] Sie »erscheinen so als der Lauf, in dem das Projektil Eisenbahn dahinschießt.«[150] Da die Eisenbahn keine großen Höhenunterschiede überwinden kann, erforderte sie eine Begradigung der Landschaften. »Der neuartige geographische Raum«, schreibt Seitter, »das ist der durchsichtige, durchgängige, desobstakulierte Raum, der nur aus Stellen und geradlinigen Entfernungen besteht.«[151] Die Eisenbahn legt »eine enge Schneise von Glättung, Hindernisbeseitigung und Beschleunigung durch den Raum«[152], die Paul Cézanne in seinem Gemälde *La tranchée avec la montagne Sainte-Victoire* (1870, → Abb. 10) visualisiert hat. Es zeigt die heimische Gegend des Künstlers in Aix-en-Provence, um den Landsitz seines Vaters herum. Die Perspektive und die Darstellung selbst erinnern hier an die Fensteraussicht während einer Eisenbahnreise – der nicht ausdifferenzierte, verschwindende Vordergrund erscheint wie einer, den Schivelbusch als Merkmal des Ausblicks aus dem Eisenbahnfenster identifiziert.[153] Die abgebildete, im Oktober 1856 in Betrieb genommene Eisenbahnlinie zwischen Aix und Rognac hat sich in Cézannes Gemälde förmlich durch die Landschaft geschnitten und darin eine klaffende, blutrote Wunde hinterlassen, die für den oben erwähnten Schock durch die Mechanisierung des Transports einsteht.

Gleichzeitig mit der Eisenbahn wuchsen entlang der Schienenstrecken auch die Masten und Kabel der Telegraphie, einer weiteren Tech-

148 Schivelbusch 2011, S. 40.
149 Ebd., S. 27.
150 Ebd., S. 53.
151 Seitter 2010, S. 208.
152 Ebd.
153 Schivelbusch 2011, S. 61.

nologie der Enträumlichung.[154] Eine notwendige, erste ökonomische Anwendungsmöglichkeit fand sie im Eisenbahnverkehr, an dessen Bedürfnisse die Telegraphie in den 1830er und 1840er Jahren angepasst wurde. Die Nachfrage nach einer zuverlässigen Signaltechnik für die Eisenbahn war ein wesentlicher Antrieb für die Entwicklung und den Ausbau des Telegraphennetzwerks, das dann wiederum den Eindruck verstärkte, die Welt würde kleiner. »One of the most frequent assertions«, schreibt Iwan Rhys Morus, »was that the telegraph had brought about ›the annihilation of time and space.‹ Like the railways, for which identical claims were made, the telegraph was seen as a technology that rendered the world physically smaller«.[155]

3.2.3 Topologie

Infolge dieser Veränderungen wurde Raum im 20. Jahrhundert nicht mehr durch Ausdehnung, sondern »durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert«.[156] Michel Foucault spricht deswegen vom 20. Jahrhundert als einer »Epoche des Raumes« – im Unterschied zum 19. Jahrhundert, das überwiegend von Geschichte, also Zeit, geprägt gewesen wäre. Die in diesem Abschnitt beschriebenen kulturhistorischen Veränderungen lassen sich also als eine Topologisierung bezeichnen, womit die Dominanz des topologischen Raummodells in diversen Bereichen innerhalb der westlichen Kultur gemeint ist. Der Begriff rekurriert auf ein um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenes Teilgebiet der Mathematik.

Antizipiert wurde die Topologie bereits durch Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), dessen *Analysis situs* »eine neue Form der Analyse räumlicher Lage- bzw. Ortsbeziehungen«[157] leisten sollte. Darauf aufbauend formulierte Leonhard Euler (1707–1783) in seiner Schrift *Solutio problematis ad geometriam situs pertinentis* (1736) ein topologisches Verfahren zur Lösung des Königsberger Brückenproblems, bei dem es einen Weg zu finden galt, der jede der sieben Brücken von Königsberg

154 Siehe dazu Morus 1998, S. 194–230.
155 Ebd., S. 195.
156 Foucault 2002, S. 36.
157 Heuser 2007, S. 185.

einmal überquerte, bevor er wieder zum Ausgangspunkt führte.[158] Entgegen dem euklidischen Modell, das einen empirischen dreidimensionalen, quantitativen Raum als substanzielles Kontinuum beschreibt, sowie dem Kant'schen Konzept vom Raum als Apriori, entwickelte die Topologie ein qualitatives Raummodell jenseits der Erfahrungswelt, bei dem »[a]nstelle der Distanz, welche mit einer Metrik bestimmt wird, […] nur noch Lagebeziehungen eine Rolle«[159] spielen. Erste nichteuklidische Geometrien veröffentlichten Johann Bolyai (1802–1860) und Nicolai Lobatschewskij (1792–1856) bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Den Begriff »Topologie« prägte der Mathematiker Johann Benedict Listing (1808–1882), ein Schüler von J. Carl F. Gauß (1777–1806), der zu den Vordenkern der nichteuklidischen Geometrie zählt.[160] Listing verwendete den Begriff erstmals in seiner Korrespondenz, etwa zeitgleich mit der Inbetriebnahme der ersten deutschen Eisenbahnstrecke 1835. Zwölf Jahre später legte er die erste Publikation zum Thema vor, die *Vorstudien zur Topologie*,[161] in denen er sich für die Einrichtung einer neuen Disziplin aussprach, die er folgendermaßen definierte:

> Unter der Topologie soll also die Lehre von den modalen Verhältnissen räumlicher Gebilde verstanden werden, oder von den Gesetzen des Zusammenhangs, der gegenseitigen Lage und der Aufeinanderfolge von Punkten, Linien, Flächen, Körpern und ihren Theilen oder ihren Aggregaten im Raume, abgesehen von den Maß- und Größenverhältnissen.[162]

In einem Gespräch mit Bruno Latour veranschaulicht Michel Serres den Unterschied zwischen geometrischem und topologischem Raum folgendermaßen:

158 Zu Euler und dem Königsberger Brückenrätsel siehe Velminski 2007.

159 Günzel 2012b, S. 27. Zur Entwicklung der Topologie siehe Bornschlegell 2007; Heuser 2007; Mainzer 1998. Für Hinweise zur Topologie danke ich Susanne Jany.

160 Vgl. Harlizius-Klück 2012, S. 275.

161 Das Hauptwerk Listings zur Topologie, »Der Census räumlicher Complexe oder Verallgemeinerung des Euler'schen Satzes von den Polyedern« erschien 1862 in den *Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen,* H. 10.

162 Listing 1848, S. 6.

> Wenn Sie ein Taschentuch nehmen und es ausbreiten, um es zu bügeln, können Sie bestimmte Entfernungen und Nachbarschaften auf ihm definieren. Wenn Sie neben eine bestimmte Stelle einen Kreis zeichnen, können Sie anhand seiner nahe Punkte und größere Entfernungen messen. Nehmen Sie anschließend dasselbe Taschentuch und zerknittern es, indem Sie es in die Tasche stecken: zwei weit entfernte Punkte sind plötzlich nahe beieinander, überlagern sich gar; und wenn Sie darüber hinaus das Taschentuch an manchen Stellen auseinander reißen, können sich zwei sehr nahe Punkte sehr weit voneinander entfernen. Topologie nennt man diese Wissenschaft der Nachbarschaften und Risse, und metrische Geometrie die Wissenschaft der klar definierten und stabilen Entfernungen.[163]

Eine der bekanntesten topologischen Strukturen ist das Möbiusband, das August F. Möbius und Benedict Listing im Jahr 1858 unabhängig voneinander beschrieben.[164] Auch Torus, Netz und Knoten zählen zu den topologischen Figuren.[165] Ab 1872, als Algorithmen für den topologischen Raum entwickelt wurden, erfolgte eine Popularisierung der Topologie und der nichteuklidischen Geometrie im Allgemeinen. Letztere erlangte unter anderem dank Hermann von Helmholtz Aufmerksamkeit, der sich im naturphilosophischen Kontext mit der Topologie auseinandersetzte und 1868 eine populäre Vorlesung mit dem Titel Über die Thatsachen, die der Geometrie zum Grunde liegen dazu hielt.[166] In Großbritannien brachten Mathematiker wie Henry J. S. Smith (1826–1883) oder William K. Clifford (1845–1879) die Nichteuklidik voran. Letzterer verfasste auch englische Übersetzungen der Schriften des deutschen Geometers Bernhard Riemann (1826–1866), der der Topologie eine zentrale Rolle in der Mathematik verschaffte. »Heute spielen topologische Methoden«,

---

163 Serres/Latour 2008, S. 93. Ein ähnliches Beispiel, das häufig in der Populärkultur auftritt, ist ein faltbares Blatt Papier. Anhand dessen wird z. B. im Spielfilm *Interstellar* die Reise durch schwarze Löcher illustriert.

164 Vgl. Mainzer 1998, Sp. 1289.

165 Siehe dazu Bexte 2012.

166 Vgl. Harlizius-Klück 2012, S. 275. Zu Topologie und deutscher Naturphilosophie siehe Heuser 2007, insb. S. 198–200.

schreibt Klaus Mainzer, »in fast allen Disziplinen der Mathematik eine zentrale Rolle.«[167]

Die topologische Lehre fand nicht zuletzt Eingang in literarische Werke, beispielsweise diejenigen des Mathematikers Charles Lutwidge Dodgson (1832–1898) alias Lewis Carroll, dessen Alice im Wunderland Räume durchstreift, die nicht dem euklidischen Raummodell folgen.[168] Darüber hinaus hatte sie einen weitreichenden Einfluss auf andere Gebiete der Wissenschaft. So wurde Bernhard Riemanns Theorie der Mannigfaltigkeiten zur Grundlage der Raumzeit in Albert Einsteins allgemeiner Relativitätstheorie.[169] Jacques Lacans Psychoanalyse stellt sich, ausgehend von Sigmund Freuds Topik von Über-Ich, Ich und Es ein Modell der Verflechtung von Realem, Symbolischem und Imaginärem als topologische Figur eines borromäischen Knotens vor.[170] Im 20. Jahrhundert wurde die Topologie zudem großflächig in den Kulturwissenschaften aufgegriffen, zunächst in Vertretern der Phänomenologie und im Strukturalismus:[171] In den Kulturwissenschaften markiert der *topological turn* die Hinwendung zu »Transformationen, die zu einer Beibehaltung der Struktur trotz erkennbarer Veränderung der Topographie […] führen oder auch zu deren Veränderung […], die selbst nicht räumlich wahrnehmbar ist«,[172] wie sie sich beispielsweise in Michel Foucaults Auseinandersetzung mit dem Gefängnis als Konkretion unsichtbarer Machtgefüge in *Surveiller et punir* identifizieren lässt.[173]

---

167 Mainzer 1998, Sp. 1290.

168 Diesen Hinweis verdanke ich Susanne Jany.

169 Vgl. Alpsancar 2012; Harlizius-Klück 2012, S. 275; Nordsieck 2012; Zimmermann 2012. Zur Relativitätstheorie siehe Einstein 1920.

170 Siehe dazu Wegener 2007.

171 Zu topologischen Ansätzen in den Kulturwissenschaften siehe Günzel 2007b, S. 23–27; Günzel 2012c; Wagner 2010. Zur Topologie in Strukturalismus und Kybernetik siehe Bexte 2007.

172 Günzel 2012c, S. 414.

173 Zur Topologie bei Foucault siehe Günzel 2012a, S. 173; Wagner 2010, S. 106–107.

3.3 Teleportationen

Der erste Teil dieses Kapitels hat mehrere Charakteristika von Verschwinde-Illusionen erschlossen. Die rasante Verbreitung der »Verschwindenden Dame« zeigt zum einen den Originalitäts- und Konkurrenzdruck unter Zauberkünstler_innen im späten 19. Jahrhundert; das Beispiel von Charles Bertram und Mademoiselle Patrice demonstriert zum anderen, wie schnell sie Originalität durch raffinierte Variationen einführten. Die hier inszenierten »Beweise«, die bekannte Illusionstechniken wie Bodenklappen auszuschließen vorgeben, offenbaren Bühnenzauberkunst als hochgradig selbstreferenziell. Verschwindet die Performerin in de Koltas »La femme enlevée« von einem Stuhl, der auf einer auf dem Boden ausgelegten Zeitung platziert wird, impliziert diese Anordnung, dass keine Falltür zum Einsatz kommt. Die Illusion setzt also ein Publikum voraus, das Rezeptionsmuster einstudiert hat, die nicht nur die Neugier darauf, wie die Illusion entsteht, einschließen, sondern auch eine Vertrautheit mit der Kunstform, die zur Interpretation der Gesten der Performenden, der Objekte und deren Anordnung befähigt. Die Inszenierung adressiert diese Rezeptionshaltung und erweist sich damit als eine selbstreflexive Praktik. Entscheidend ist dabei, dass es nicht tatsächlich darum geht, herauszufinden, »wie es gemacht wird«. Die Lust am Illusionismus entspringt nicht nur, wie Pfaller in Anlehnung an Mannoni gezeigt hat, aus dem gleichzeitigen Nebeneinanderbestehen von Illusion (siehe Kap. 1.4.2) und einem ihr entgegengesetzten besseren Wissen, sondern auch von Wissen-Wollen und Nicht-Wissen. Ist die Methode bekannt, wird der Genuss der Vorführung im besten Fall zu einem der Virtuosität der Performenden. Deshalb bemühten sich Zauberkünstler wie de Kolta darum, allgemein bekannte Methoden wie das ›Verschwinden‹ durch eine Falltür scheinbar auszuschließen, um auf diese Weise ein erneutes Spiel des Methodenratens zu beginnen.

Dieses Kapitel stellte am Ende des ersten Teils eine kulturhistorische Lesart der »Vanishing Lady« von Karen Beckman vor, die sie vor dem Hintergrund der viktorianischen Diskussion um »überschüssige Frauen« sowie des Massakers von Kanpur interpretiert. Der zweite Teil entwickelte eine alternative kulturhistorische Deutung, die die »Verschwindende Dame« – kein Verschwinden, sondern eine Teleportation – als eine Über-

setzung der Veränderung der Wahrnehmung und Konzeptualisierung von Raum und Zeit sieht. Diese zeigt sich hier exemplarisch anhand von drei kultur-, medien- und wissenshistorischen Neuerungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: der Postreform, der Mechanisierung des Transports, für die hier beispielhaft die Eisenbahn steht, und der Entstehung der Topologie in der Mathematik. Die in der Topologie entwickelte Idee eines Raums, für den relationale statt metrischer Beziehungen relevant sind, ähnelt dem von Zeitgenossen beschriebenen Empfinden einer Vernichtung der Distanzen durch neue Kommunikationstechnologien ebenso wie durch moderne Verkehrsmittel. Das moderne Postwesen, Heines von der Eisenbahn induzierte Fantasie von der vor seiner Pariser Haustür wogenden Nordsee und die Topologie artikulieren das Gefühl der Enträumlichung. Die Postreform emanzipierte das Postwesen von Distanzen. Die Einführung des *penny postage* »heißt einen Gedanken nicht mehr zu denken, der den abendländischen Diskursen über das Wesen des Briefes immer teuer gewesen war,« schreibt Bernhard Siegert, »den Gedanken der Entfernung.«[174] Korrespondenzen sind also seitdem immer schon überall. Neben der materiellen Enträumlichung tritt auch eine Raumschrumpfung im »Bereich technisch-medial erzeugter psychisch-kognitiver Räume«[175] auf, bedingt durch Kommunikation und Nachrichtentechnik.

Eine Vernachlässigung der Entfernung zwischen zwei Punkten kommt auch in der »Verschwindenden Dame« zum Ausdruck: Die Performerin scheint hier in die Lage versetzt, sich unabhängig von räumlicher Distanz und zeitlicher Dauer durch den Raum zu bewegen: »I could send her unseen to any place which it pleased her to name,« schreibt Charles Bertram.[176] In einem Moment sitzt sie auf dem Stuhl auf der Bühne, im nächsten winkt sie aus dem Auditorium. »Wenn alles von jedem Punkt in minimaler Zeit an jeden anderen gebracht werden kann,« schreibt Lorenz Engell in »Wege, Kanäle, Übertragungen«, »dann ist alles immer schon überall. Bewegung und Stillstand gehen ineinander über.«[177] Die »Verschwindende Dame« inszeniert die in den nicht-empirischen

174 Siegert 1993, S. 113.
175 Seitter 2010, S. 210.
176 Bertram 1896, S. 126.
177 Engell 2008, S. 130.

Raummodellen der Topologie entwickelte und im modernen, technisierten Alltag wahrgenommene Auflösung linearer Zeit- und Raumkonzepte. Wie Ruskins »menschliche Pakete«, die im Projektil Eisenbahn geradezu durch die Landschaft schießen, wird die Performerin hier mit einer nicht wahrnehmbaren Geschwindigkeit durch den Theaterraum transportiert und erscheint plötzlich und unverändert an ihrem Zielort. Wie Eisenbahnreisende kennt sie »nur noch Start und Ziel.«[178] Ihre Wahrnehmung von Raum ist ebenso wie diejenige der Eisenbahnreise und des modernen Postsystems eine topologische: Die Distanz zwischen zwei Punkten ist irrelevant, lediglich deren Nachbarschaft ist entscheidend. Wenn die Performerin von ihrem Sitzplatz auf dem Stuhl verschwindet, um wenige Augenblicke später an einem anderen Ort wieder aufzutauchen, scheint der Raum sich für sie wie das von Serres beschriebene Taschentuch zu verhalten, das gefaltet werden kann, um zwei an gegenüberliegenden Seiten befindliche Punkte zu überlagern. Das Kontinuum von Raum und Zeit wird also scheinbar aufgehoben, suggeriert die Illusion doch entweder eine Faltung im Raum oder in der Zeit.

»Die Verschwindende Dame« artikuliert das gleiche Empfinden der Raumschrumpfung wie Heine oder Ruskin. Sie macht das topologische Raummodell erfahrbar und die Enträumlichungsmetaphorik der Eisenbahnreise konkret (deren phantasmagorisch verschwindende Landschaft selbst eine optische Illusion ist), indem sie tatsächlich nicht das Verschwinden eines Menschen, sondern dasjenige der Distanz zwischen zwei Punkten inszeniert. Sie entstand in einer Zeit, in der die Topologie Konzepte entwickelte, die die Entfernung zwischen zwei Punkten zugunsten von deren Nachbarschaftsverhältnis vernachlässigten, während das Eisenbahnnetz stetig wuchs und das moderne Postwesen ein scheinbar augenblickliches Erscheinen und Verschwinden von Briefen an entsprechenden Versand- und Empfangspunkten etablierte.

In *Techniken des Betrachters* charakterisiert Jonathan Crary den Betrachter, den Rezipienten der technisierten, illusionistischen Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts, als jemanden, der »sich an Zeit- und Wahrnehmungssprünge gewöhnen [musste], die durch den Schienenverkehr, die Telegraphie, die industrielle Produktion und einen Überfluß an

---

178 Schivelbusch 2011, S. 39.

typographischer und visueller Information verursacht wurden.«[179] »Die Verschwindende Dame« übersetzt diese kultur-, medien- und technikhistorischen Transformationen, die mit einem organischen, nicht-technisierten Durchqueren des Raums sowie mit dem euklidischen Raumverständnis brechen, in eine Teleportation im Kontext der Bühnenzauberkunst. Auf diese Weise kommen hier neue Raummodelle zur Inszenierung, deren Rezipierende identisch mit dem von Crary untersuchten Betrachter sind.

Wie Virilio gezeigt hat, wurde Beschleunigung im Laufe des 20. Jahrhunderts, als die Verfügbarkeit des Automobils hinzukam, zentral für Gesellschaft und Identität: Der urbane Mensch ist nomadisch, sein Alltag besteht aus einer Aneinanderreihung von Nicht-Orten.[180] »Die Erfahrung des Wirklichen«, paraphrasiert ihn Dieter Mersch, »ist eine Funktion beschleunigter Zeit; sie vollzieht sich in Abhängigkeit von Geschwindigkeiten, mit denen gesehen und gehört oder sich fortbewegt und Distanzen überwunden werden.«[181] Die oben beschriebenen Erfahrungen der Raumveränderung setzten sich im 20. Jahrhundert fort, wovon nicht zuletzt der an dessen Ende auftauchende Begriff der »Enträumlichung« selbst zeugt. Die technisch-medial bedingte Raumschrumpfung amplifizierte sich durch die Elektrifizierung – eine Entwicklung, die Marshall McLuhan mit dem Begriff des *global village* besetzte. Im Bereich der Transportmittel bedeutete das Flugzeug die endgültige Loslösung von der Landschaft und ihrer Materialität. Die Emanzipation von der Erde kulminierte in der Raumfahrt, wobei Technologien sogar das Verlassen der Grenzen unseres Planeten ermöglichten. Hier verwebt sich kommunikationstechnische Enträumlichung mit der verkehrsbedingten: Die Apollo-8-Mission diente Marshall McLuhan und Bruce Powers als Beispiel für die Aufhebung dualer Gegensätze zugunsten tetradischer Strukturen: Innen und Außen verschwänden ebenso wie »die Entgegensetzung von Produzenten und Konsumenten« und die »Determination von Raum und Zeit«[182]:

179 Crary 1996, S. 22.
180 Siehe dazu Virilio 2002.
181 Mersch 2006, S. 172.
182 Baacke 1995, S. 12.

> Nachdem die Apollo-Astronauten im Dezember 1968 die Mondoberfläche umkreist hatten, montierten sie auf ihr eine Fernsehkamera und richteten sie auf die Erde. Alle, die wir damals zuschauten, erlebten eine gewaltige reflexive Resonanz. […] Wir waren gleichzeitig auf der Erde und auf dem Mond. […] Die eigentliche Handlung des Geschehens spielte weder auf der Erde noch auf dem Mond, sondern sie fand in der luftlosen Leere dazwischen statt, […]. Erneut nahmen wir die jeweilige physikalische Grundlage dieser zwei verschiedenen Welten wahr, und waren dann – nach einem anfänglichen Schock – auch bereit, beide als eine Umwelt für den Menschen zu akzeptieren.[183]

McLuhan und Powers sprechen hier von der Ablösung des euklidischen Raums durch den Einstein'schen, wobei sie Ersteren mit einem von Mechanik, Visualität und linearen Verbindungen und Letzteren von Elektrizität, Akustik und resonierenden Echos geprägten Raumverständnis gleichsetzen.[184] Enträumlichung lässt sich als »integrierender Bestandteil des Programms der Moderne« lesen, »und zwar nicht nur als deren Ziel, sondern auch als zentraler Bestandteil ihrer Realisierungsstrategie.«[185] Spätestens mit dem World Wide Web liegt am Ende des 20. Jahrhunderts ein »rein relationaler Raum vor,« schreibt Stephan Günzel, »im Sinne der Raumtheorie von Leibniz oder der Graphentheorie Leonard Eulers.«[186]

183 McLuhan/Powers 1995, S. 26.
184 Ebd., S. 169–184.
185 Seitter 2010, S. 212. Seitter paraphrasiert hier Martin Boesch.
186 Günzel 2010, S. 224.

Bildteil

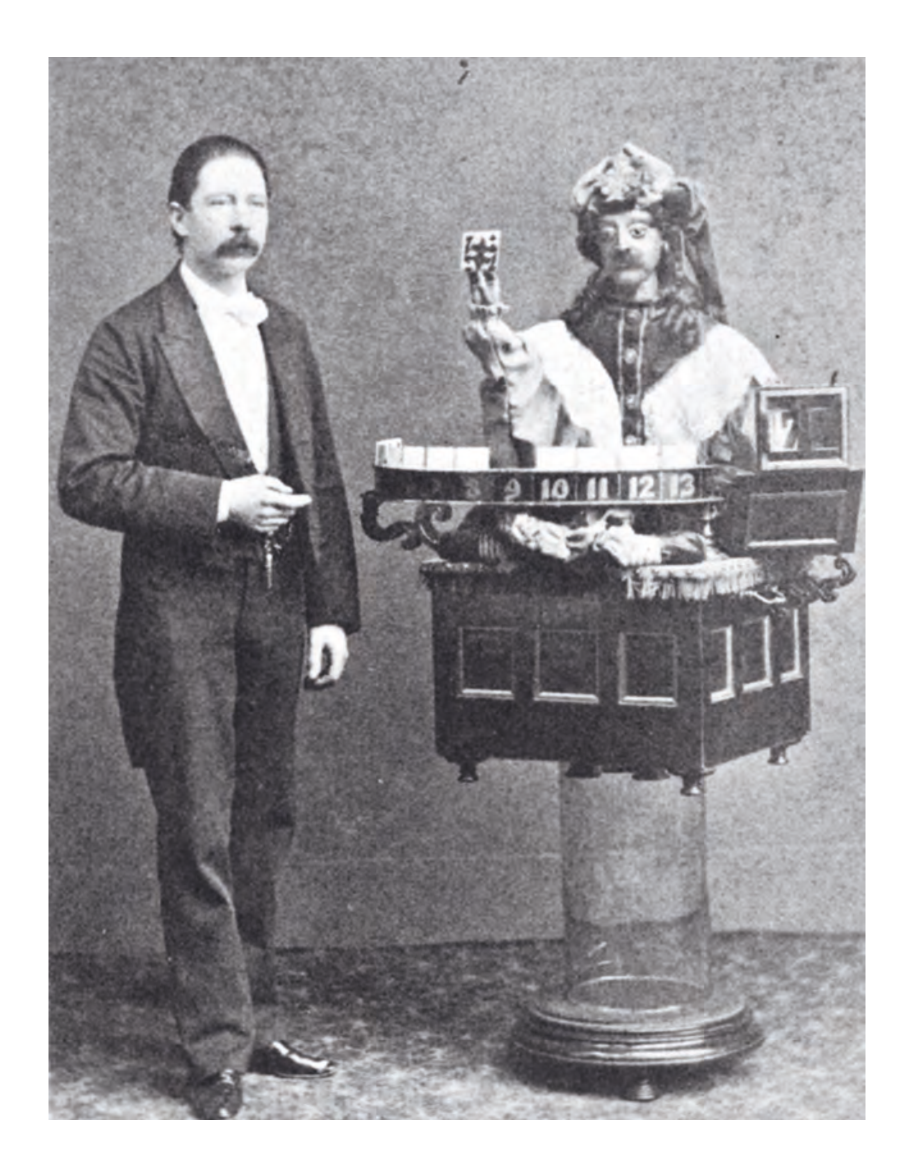


Abb. 1
John Nevil Maskelyne und sein Pseudoautomat »Psycho«



Abb. 2
»Moreau-Phantasmagorie«: Laterna-magica-Projektion mit für die Zuschauer_innen verborgenem Projektionsapparat, 1860

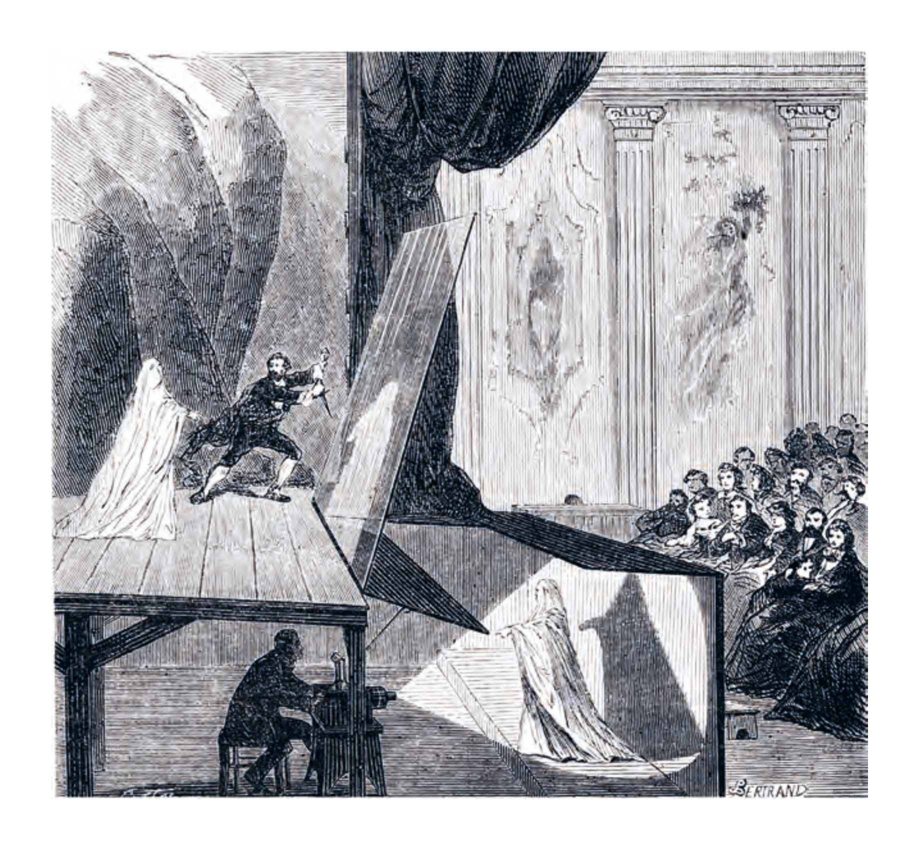


Abb. 3
Skizze »Pepper's Ghost«, aus: *Le Monde Illustré*, 1862



Abb. 4
Bullock's Museum, (Egyptian Hall or London Museum), Piccadilly,
Stich von A. McClatchy, nach einer Zeichnung von Thomas Hosmer Shepherd, 1828

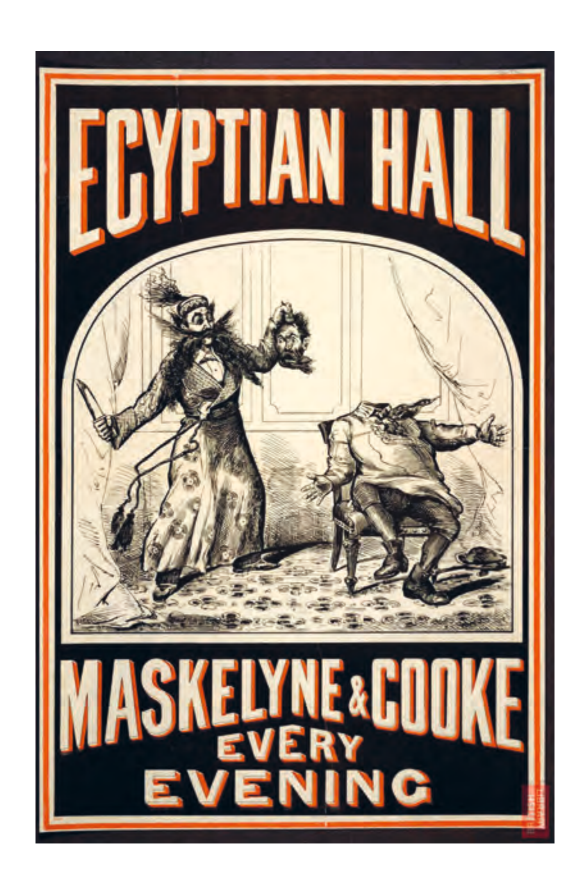


Abb. 5
Maskelyne & Cooke in der Egyptian Hall, Plakat zur Dekapitationsillusion, 1880



Abb. 6

Werbephotographie für Col. Stodares »Sphinx«-Illusion, Spelthorne Museum

Die Aufnahme zeigt einen künstlichen Kopf und zudem nicht den von Stodare auf der Bühne verwendeten Tisch. Die fotografische Aufnahme machte die Positionierung eines Spiegels unter dem Tisch unmöglich, hinter dem sich der »Sphinx«-Darsteller hätte verstecken können. Der hier gezeigte vierbeinige Tisch wäre auf der Bühne außerdem als dreibeiniger erschienen, weil eines der Tischbeine hinter den Spiegeln und dem Darsteller verschwunden wäre.



Abb. 7
Medium Eva C. produziert Ektoplasma bei einer Séance am 8. Mai 1912

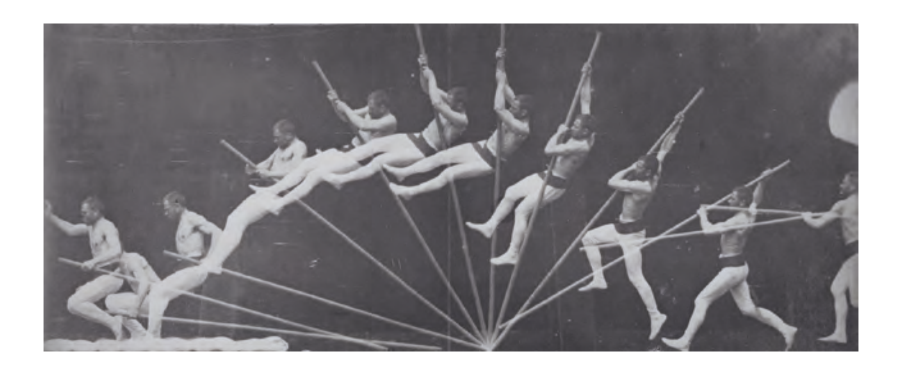


Abb. 8
Étienne-Jules Marey: *Movements in Pole Vaulting*, um 1890, Museum of Fine Arts Houston
(mit Ausschnittsvergrößerung – unten)



Abb. 9
William Turner: *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844.
Öl auf Leinwand. National Gallery London

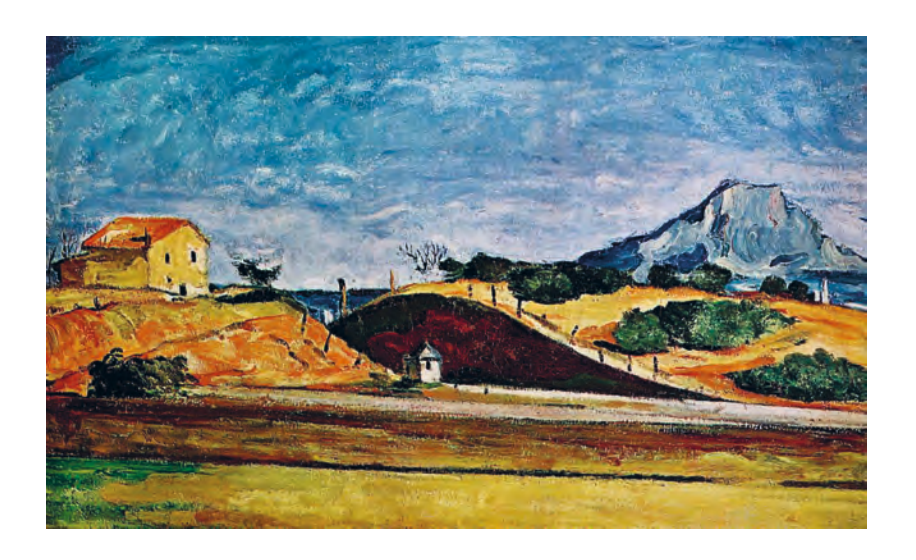


Abb. 10
Paul Cézanne: *La tranchée avec la montagne Sainte-Victoire (Der Bahndurchstich)*, um 1870. Öl auf Leinwand. Pinakothek München



Abb. 11
Innenansicht aus dem Théâtre Robert-Houdin nach der Renovierung und Wiedereröffnung durch Georges Méliès, 1888

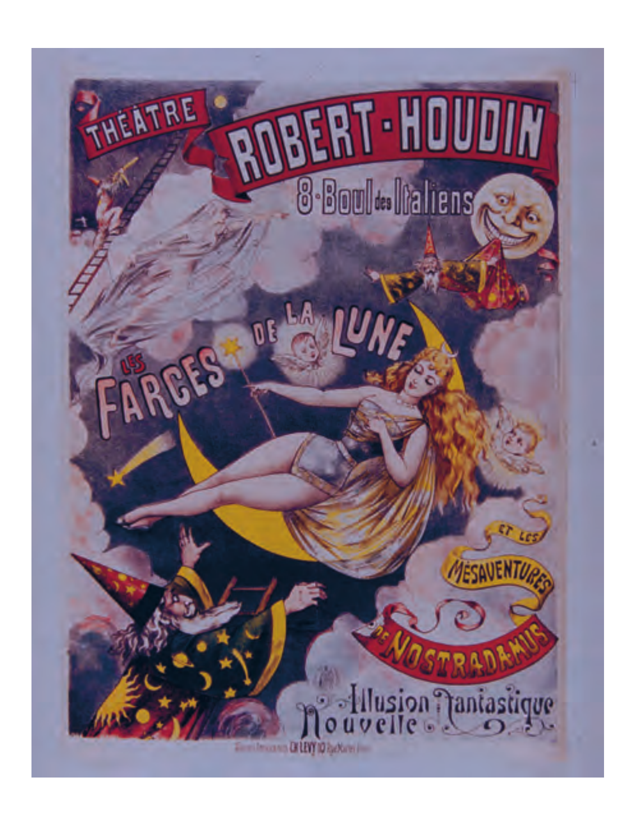


Abb. 12
Plakat des Théâtre Robert-Houdin für George Méliès' Bühnenillusion »Les farces de la lune et les mésaventures de Nostradamus«, 1891



Abb. 13
Screenshot aus George Méliès’ *La lune à un mètre* (00:02), 1898





Abb. 14 a und b
Werbeplakate für Zaubervorstellungen von Harry Kellar (1894) und Ricky Jay (1996)



Abb. 15
Plakat für Herrmann the Greats Illusion »Maid of the Moon«, 1898



Abb. 16
Plakat für die »Cabinet Séance« der Davenport-Brüder, 1869

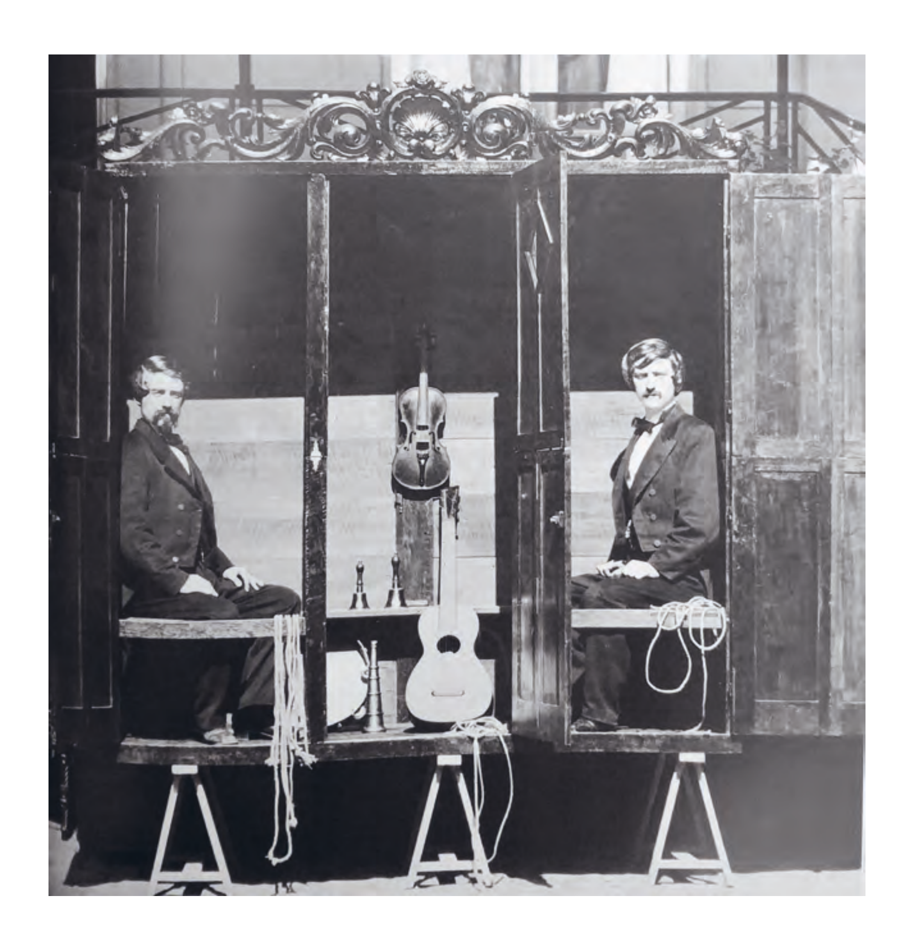


Abb. 17
Photographische Aufnahme von Ira und William Davenport
bei ihrer »Cabinet Séance«, 1866



Abb. 18
Darstellung von Daniel Dunglas Home bei einer seiner Levitationsséancen

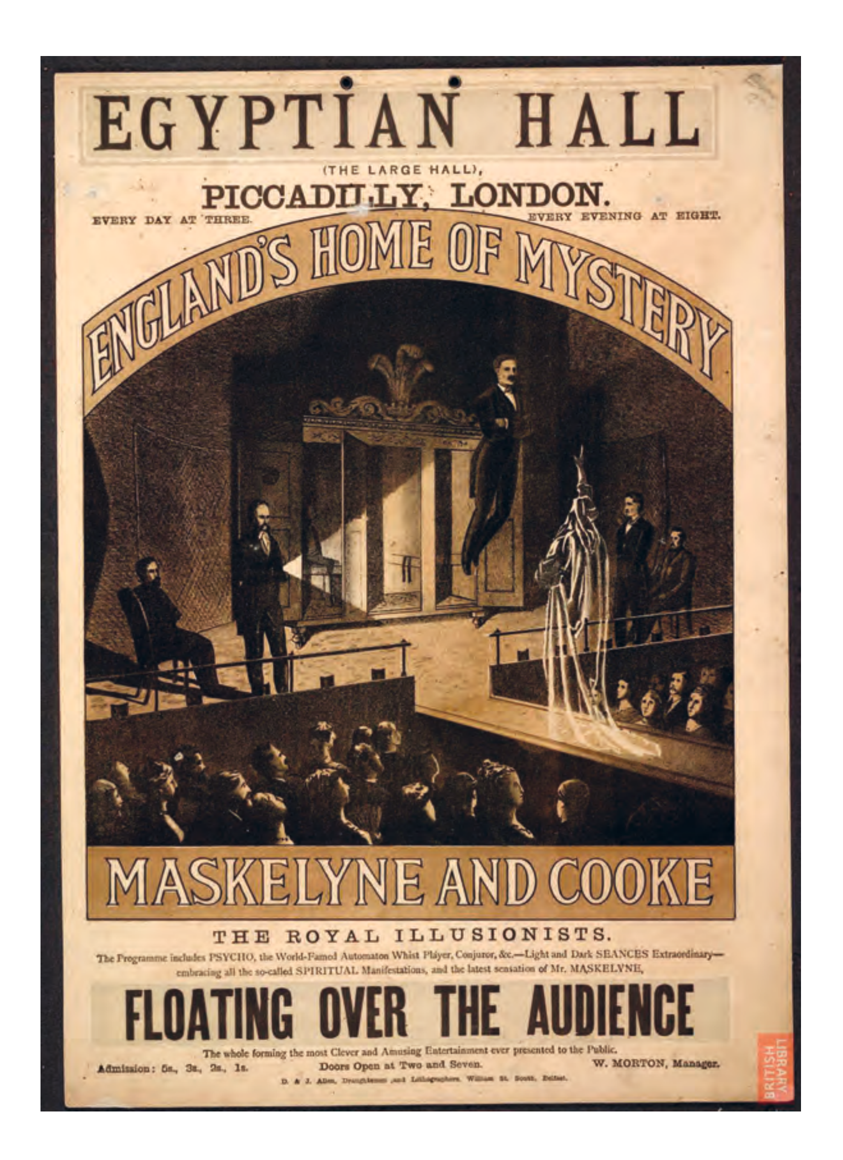


Abb. 19
Plakat für die Levitationsillusion im Rahmen von Maskelynes und Cookes *Light and Dark Séance* in der Egyptian Hall, 1876

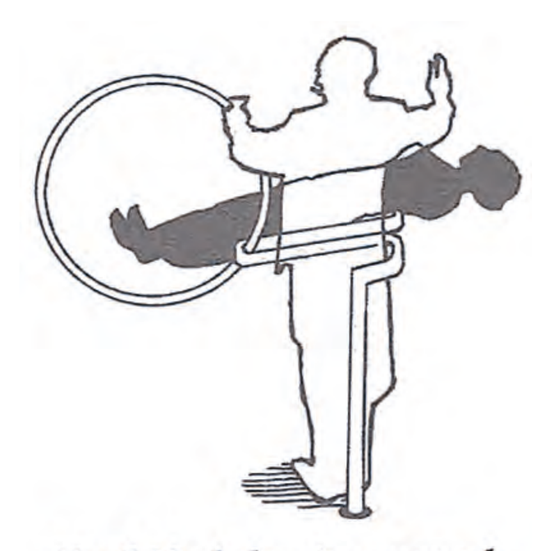


Abb. 20
Nevil Maskelynes »Schwanenhals«



Abb. 21
David Devants Schwebeillusion »The Sylph« mit »Schwanenhals«



Abb. 22
Harry Houdini und Harry Kellar mit Kellars Kopie von Maskelynes »Psycho«

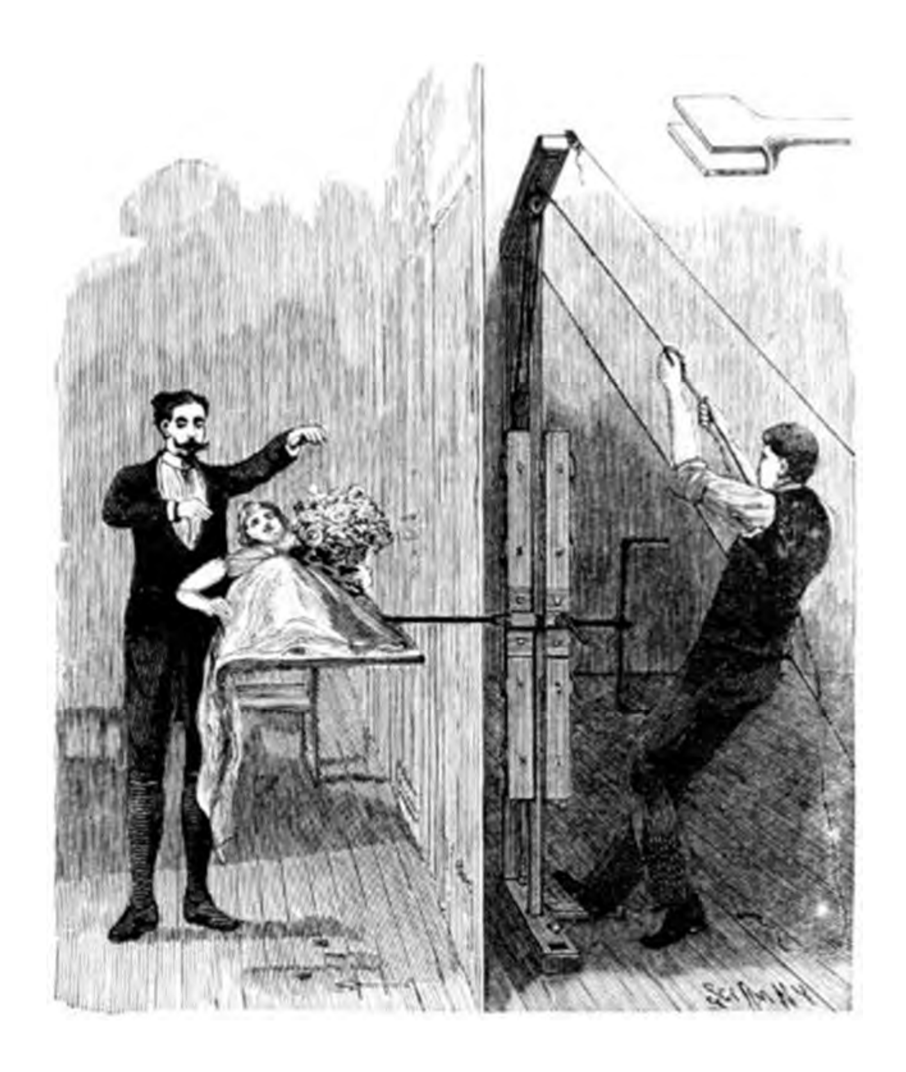


Abb. 23
Schwebeillusion »Trilby« mit Hebemechanismus und Helfer hinter der Bühne, 1895



Abb. 24
Darstellung von Jean Eugène Robert-Houdins »Double vue«



Abb. 24
Illustration einer spiritistischen Séance mit Verbindung zu einer Gruppe Geister im Himmel



Abb. 25
Cassie Bruce bei der Mentalillusion »The Yogi’s Star«

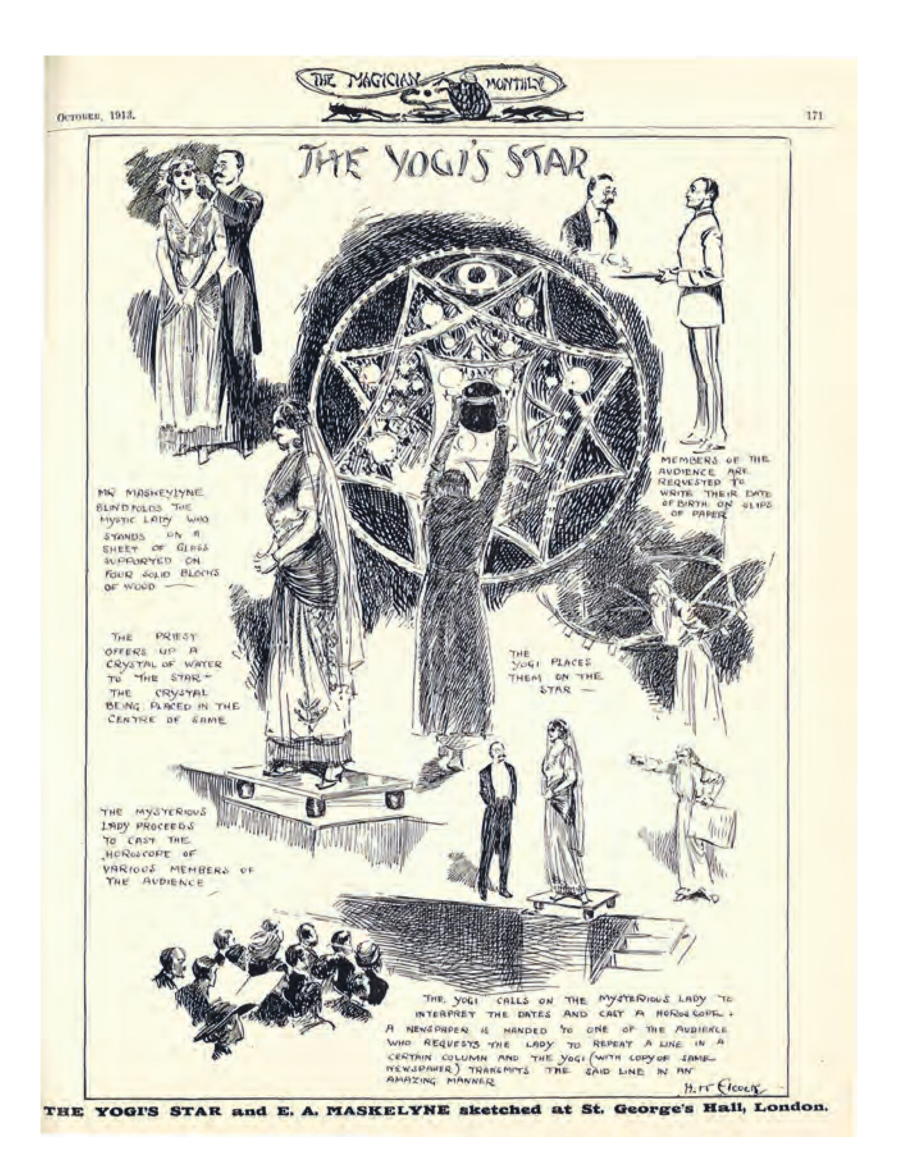


Abb. 26
Illustration zur Mentalillusion »The Yogi's Star« in *The magician monthly*



Abb. 27
Robert Angiers »The Real Transported Man«, Screenshot aus *The Prestige* (00:02), 2006

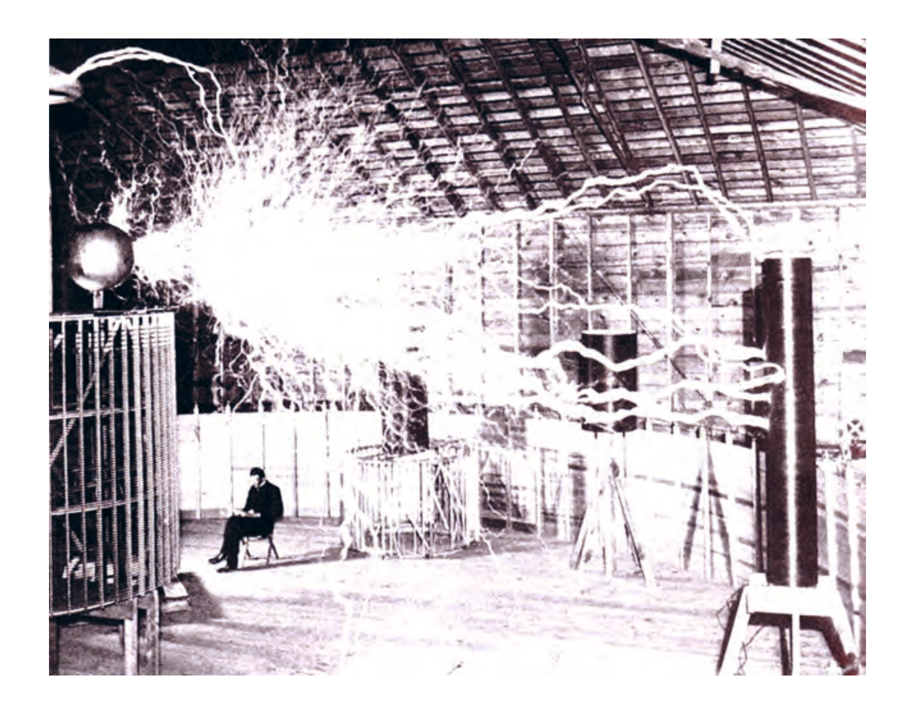


Abb. 28
Trickaufnahme von Nikola Tesla im Labor in Colorado Springs, Dezember 1899



Abb. 29
Houdini und der Geist von Abraham Lincoln, unbekannte_r Fotograf_in, zwischen 1920 und 1930, Library of Congress

Exkurs: Zauberkunst und früher Film

> Wenn ich einen Film mache, dann mache ich mich der Täuschung schuldig. Ich bediene mich einer Maschinerie, die auf einer physischen Unzulänglichkeit des Menschen aufbaut, einer Maschine, die es mir erlaubt, mein Publikum von einer Stimmung in eine völlig andere zu versetzen. [...] Ich bin also entweder ein Betrüger oder – wenn das Publikum weiß, daß ich es täusche – ein Illusionist. Ich täusche, und ich verfüge über die wunderbarste und erstaunlichste Zaubermaschine, die je im Laufe der Geschichte in die Hände eines Gauklers gefallen ist.[1]

1907 eröffnete Horace Goldin seine Vorstellung im Londoner Palace Theatre mit der Projektion eines Films, der zeigte, wie der Zauberkünstler mit dem Taxi am Bühneneingang des Theaters ankam. Als sich die Wagentür öffnete, trat Goldin selbst durch die Leinwand auf die Bühne und stritt – in einer Überlappung der kinematographischen Welt mit der realen – mit dem filmischen Taxifahrer über den Fahrtpreis. »Where other theatrical professionals had used moving pictures as a backdrop or entr'acte for dramatic action,« schreibt Matthew Solomon dazu, »Goldin's illusion seamlessly merged film and performance, suggesting both the permeability of the boundary between the respective media and their reciprocal relationship to each other.«[2] Georges Méliès (beziehungsweise wahrscheinlich ein Assistent) drehte 1908 *L'Acteur en rétard* mit dem Schauspieler Henri Vilbert mit einem ähnlichen Konzept.[3] Der komödiantische Film zeigte eine Reihe von Unfällen und Ereignissen, wegen

1 Programm des *Cinématographe,* 1980, zit. n.: Gaudreault 1993, S. 33.
2 Solomon 2010, S. 60.
3 Den Verweis auf diesen Film verdanke ich Frank Kessler.

derer er sich zu seiner Aufführung verspätete und wurde gezeigt, bevor Vilbert die Bühne betrat. Eine ähnliche Durchmischung von Film und Wirklichkeit wurde bei der Gala Méliès am 16. Dezember 1929 inszeniert. Anlässlich der Wiederentdeckung von acht Filmen Georges Méliès' wurden sie bei einer Festveranstaltung in der Pariser Salle Pleyel gezeigt. Darauf folgte eine Aufnahme von Méliès, in der man ihn verspätet, auf der Suche nach dem Veranstaltungsort durch die Straßen von Paris laufen sah. Als er im Film ein Plakat für seine eigene Gala entdeckte, wurde das Licht im Saal angezündet sowie eine Leinwand hochgezogen, hinter der ebendieses Plakat zum Vorschein kam. Dieses riss und Méliès selbst trat aus dem Plakat heraus auf die Bühne, auf diese Weise eine Kontinuität zwischen dem soeben im Film gezeigten und dem realen Raum des Publikums etablierend.[4] Eine fiktive Aufarbeitung der Gala Méliès in Martin Scorseses *Hugo* (USA/UK/FR 2011) kehrt diesen Spezialeffekt um: Méliès (Ben Kingsley) begrüßt hier zunächst das Publikum, stellt sich dann vor die Leinwand und verwandelt sich, als die Projektion beginnt, in sein früheres, auf der Leinwand agierendes Selbst (01:56).

Die Wechselwirkung und gegenseitige Befruchtung von Zauberkunst und Film ist der Gegenstand dieses Abschnitts. Deren Verhältnis wurde andernorts bereits ausführlich untersucht, insbesondere von Eric Barnouw, Matthew Solomon, Tom Gunning und Colin Williamson,[5] weshalb hier konkrete Auswirkungen der Zauberkunst des späten 19. Jahrhunderts auf den frühen Film fokussiert werden. Der Hauptteil widmet sich der Beschäftigung von Zauberkünstlern mit der Kinematographie um 1900. Die zentrale Figur hier ist Georges Méliès, Pionier des Filmtricks und Direktor des Théâtre Robert-Houdin, einem der renommiertesten Zaubertheater des 19. Jahrhunderts. Im Fokus steht hier der Einfluss seiner Zauberkarriere auf sein filmisches Werk, insbesondere Méliès' eigenes illusionistisches Schaffen in der Tradition Robert-Houdins und der Vorführungen in der Egyptian Hall. Vor dem Hintergrund bühnenzauberischer Praktiken werden einige seiner Illusionen sowie deren Einfluss auf filmische Spezialeffekte beleuchtet. Der letzte Teil ana-

4 Zur Gala Méliès siehe Dupuy 2011, S. 92–95; Malthête-Méliès 1995, S. 396–399; N. N. 1930.

5 Zu Zauberkunst und frühem Film siehe auch Rein 2017b.

lysiert, in Rekurs auf das vorangegangene Kapitel zur »Verschwindenden Dame«, Méliès' *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (FR 1896) als beispielshaft für die Übersetzung von Bühnenillusionen in den frühen Film. Daran zeigt sich nicht nur, dass Zauberkünstler um 1900 die Kinematographie als ein weiteres Illusionsmedium begriffen, in dem sie ihr Schaffen fortsetzten, sondern auch, dass einige der grundlegenden kinematographischen Spezialeffekte aus zauberkünstlerischen Bühnenpraktiken des 19. Jahrhunderts erwuchsen. Längst überholt ist die Ansicht, Zauberkunst als dominante Unterhaltungsform sei von der Kinematographie verdrängt und ersetzt worden. Wally Smith hat darauf hingewiesen, dass Zauberkunst zum einen bereits Zuschauerinnen und Zuschauer an andere Theaterformate verloren und zum anderen schlicht ihre Attraktivität als Unterhaltungsform auf ähnliche Weise eingebüßt hatte, wie dies im frühen 19. Jahrhundert wissenschaftlichen Demonstrationen widerfahren sei. Die Tendenz der Moderne zu Schlichtheit und Realismus kollidierte mit der ästhetischen Dramatik der Zauberkunst und rief ein Dilemma hervor, das ihre Popularität schmälerte.[6]

Zu den Gemeinsamkeiten von Kino und Zauberkunst zählt die Abhängigkeit von einer Unzulänglichkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparats. Im Falle des Films trifft das zu, weil eine Sequenz von Einzelbildern, sofern diese mit einer Frequenz von 14–16 Bildern pro Sekunde vor dem Auge ablaufen, in eine fließende Bewegung umgewandelt wird. Ebenso wenig wie Illusionen auf der Zauberbühne lässt sich dieser Effekt im Kino auf einen physiologischen reduzieren. Bereits Hugo Münsterberg hat darauf hingewiesen, dass die Nachbildwirkung allein nicht ausreicht, vielmehr handelt es sich um einen »complex mental process«, nämlich ein Zusammenspiel visueller Eindrucke mit dem Imaginationsvermögen.[7] Als ein Beispiel zur Veranschaulichung dieses Vorgangs der geistigen Ergänzung einer Bewegung zog Münsterberg Zauberkunst heran: Warf ein Zauberkünstler scheinbar eine Uhr durch den Raum gegen einen Spiegel, der daraufhin zerbrach, verbanden kognitive Prozesse die beiden Ereignisse durch eine imaginierte Bewegung der Uhr: »The suggestible spectator cannot help seeing the flight of the watch across

6 Smith 2015, S. 332.

7 Münsterberg 1916, S. 60–70, Zitat: S. 69.

the stage.«[8] Münsterberg betrachtete das Kino, darauf hat Simone Natale hingewiesen, als ein Illusionsspektakel ähnlich der Zauberkunst und spiritistischen Séancen – mit dem Unterschied, dass hier eine Maschine die Illusion erzeugte.[9] Natale konstruiert das frühe Kino deshalb als ein »cinema of exposure«, das – ebenso wie moderne Zauberkunst – eine Rezeptionshaltung voraussetzte, die sich des illusionistischen Charakters der Vorstellung bewusst war.[10] Wie die Offenlegungen spiritistischer Illusionstechniken durch moderne Zauberkünstler, präsentierte es nicht nur eine neue Technologie als Attraktion, sondern zeigte zugleich die Wirkung menschlicher Wahrnehmung auf. Auch Münsterberg bewegte sich in beiden Bereichen, unter anderem wohnte er im Dezember 1909 einer Séance des Mediums Eusapia Palladino in New York bei und entlarvte einige ihrer Manifestationen als Illusionen.

Dan North hat in *Performing Illusions* herausgearbeitet, dass viktorianische Publika in Zaubervorführungen die für das Kino notwendige Rezeptionshaltung eingeübt hatten. Auch andere Autoren sehen in dieser Hinsicht miteinander resonierende Rezeptionshaltungen, beispielsweise sieht Ray Johnson das effektlastige optische populäre Theater der viktorianischen Zeit als Geburtsort der »stereotypical early film-show audience – responsive, vocal, interactive«[11]. Ähnlich schreibt Colin Williamson zu Zauberkunst und Kino:

> Whether performed by a magician or by the cinema, optical tricks are premised on the spectator's (in)ability to visually detect the techniques with which those tricks are produced. The human eye is a natural impediment to successfully detecting how a trick works, because it can betray the spectator by providing evidence that contradicts the rational judgments of the mind. The resulting dissonance between the eye and the mind shapes the dialectic of uncertainty associated with the experience of wonder: »I think I know, but I sense the inexplicable nonetheless.« In the shared history of magic and the cinema, the wonder response and the investigative practices it can entail are thus inseparable from the question of vision. The cinema seems to have

8 Ebd., S. 67.
9 Natale 2011a, S. 108–109.
10 Ebd., S. 112.
11 Johnson 2007, S. 152.

> always been embedded in a discourse of trickery organized around exposing, playing with, and delighting in the nature and habits of the human eye.[12]

Hier kommt außerdem zum Ausdruck, dass Film und Bühnenzauberkunst in der Produktion gleichermaßen darauf angewiesen sind, die für die Herstellung ihrer Effekte essenzielle Apparatur zum Verschwinden zu bringen. Ebenso wie das Gelingen des Effekts davon abhängt, dass das Publikum in einer Zaubervorführung nicht sieht, wie die Illusion entsteht, hält das klassische Kino seine Produktionsabläufe und -technik im Verborgenen. Weder die Scheinwerfer und Mikrofone am Set noch die Projektionstechnik im Kinosaal sind sichtbar. Damit hängt eine Ähnlichkeit der Wissenskulturen um Spezialeffekte und Zauberkunststücke zusammen: Besonders im klassischen Kino soll ein Spezialeffekt – sei es eine Explosion, ein Regenguss oder die Erweiterung eines Filmsets um eine historische Stadtkulisse – nicht als solcher auffallen. Zwar weiß das Publikum, dass der Dreh nicht auf einen Regentag wartet, aber der pyrotechnische Regen soll realistisch genug aussehen, um die Frage nach dessen Authentizität nicht aufzuwerfen. »The most common trick performed by optical special effects today,« schreibt Tom Gunning deshalb, »is literally causing themselves to become invisible, unnoticed, – to disappear.«[13] Auch Zauberkunststücke stellen Effekte in den Mittelpunkt, während die Methoden, mit der diese erzielt werden, nicht in Erscheinung treten. Sie werfen dadurch, ebenso wie Spezialeffekte, Fragen nach ihrer Herstellungspraxis auf.[14] Entsprechend provozierte deren Offenlegung bereits in der Frühzeit des Kinos ähnliche Reaktionen: Eine Reihe von Artikeln aus der Feder Gustave Babins, die 1908 in der Fachzeitschrift *L'Illustration* erstmals filmische Spezialeffekte erklärte, rief das Unbehagen Georges Méliès' hervor, der darauf bedacht war, die Methoden seiner Effekte im Film ebenso zu hüten wie diejenigen seiner Bühnenillusionen.[15]

Apparativ über die Laterna magica mit Gespenstererscheinungen verbunden, konserviert der Film seine Objekte und lässt die auf Zelluloid gebannten Abbilder längst verstorbener Personen in der Wiederholung

12 Williamson 2015, S. 46–47.
13 Gunning 2008, S. 82.
14 Siehe dazu Williamson 2015, S. 2–5.
15 Méliès 1908.

ihrer einst vor der Kamera ausgeführten Handlungen und einst aufgesagten Dialoge wieder auferstehen: »The very act of filming transforms the living into celluloid, which is then preserved, mummy-like, long after the living subject has died«, schreibt Elizabeth Ezra.[16] »Cinema, in other words, immortalizes the objects of its gaze.«[17] Am eindrücklichsten formulierte wohl Maxim Gorki den gespenstischen Eindruck der Vorführung des Cinématographe Lumière. Unter dem Pseudonym I. M. Pacatus schreibt er in einem Artikel für den *Nižegorodskij listok* vom 4. Juli 1896:

> Gestern war ich im Reich der Schatten. […] Lautlos wiegt sich das aschgraue Laub der Bäume im Wald, lautlos gleiten die grauen, schattengleichen Figuren der Menschen über die graue Erde, wie von einem Fluch zum Schweigen Verdammte und grausam Bestrafte, denen man alle Farben des Lebens genommen hat. […] Mit Schaudern sieht man es an – diese Bewegung einzig nur von Schatten. Man erinnert sich an Alpträume, an Verwünschungen, an böse Zauberer […].[18]

Zu *Partie d'*écarté (1896) der Lumières bemerkte er, es wirke »[a]ls wären diese Menschen gestorben und ihre Schatten dazu verurteilt, bis in alle Ewigkeit schweigend Karten zu spielen.«[19] In einem anderen Artikel schreibt Gorki, es sei »schaudererregend, diese graue Bewegung von grauen Schatten zu sehen, schweigende geräuschlose Schatten. Ist dies gar eine Anspielung auf das Jenseits? Was immer es auch sein mag – es zerrüttet die Nerven.«[20] Auch Jean Badreux verglich das Kino in einem Artikel in *Le Monde* 1896 mit einer Totenbeschwörung:

> [T]he Lumière brothers […] have found a way to revive the dead […] while leaving the dead to the profound serenity of the tomb, one will be able to see them from henceforth acting, walking, speaking, and singing ... in a word,

16 Ezra 2000, S. 29.
17 Ebd.
18 Pacatus 1995, S. 13–14.
19 Ebd., S. 14.
20 P(eško)v 1995, S. 18.

> we will be able to bring those who are no longer in this world back to life before our very eyes. Science has triumphed over death.[21]

Erinnert die Auferstehung der Toten mit Mitteln der Technik und Wissenschaft hier an Frankenstein, so vollendet das Kino als Medium der Gespenstwerdung und Dematerialisierung eine Bemühung, die auf Zauberbühnen ihren Ausdruck im Verschwinden-, Erscheinen- oder Schwebenlassen menschlicher Körper fand, wenn nicht radikaler in deren Zerstückelung, Verstümmelung und Durchbohrung mit anschließender Wiederherstellung.[22] Der Film ermöglicht solche Dematerialisierungen mithilfe von Spezialeffekten wie beispielsweise in Méliès' *L'Impressionniste fin de siècle* (1899), wo sich eine Darstellerin buchstäblich auflöst und in Papierfetzen verwandelt wird, die Méliès auf der Bühne verstreut.

Der letzte Satz des Zitats von Badreux verweist zudem auf die Verankerung der Kinematographie in der Wissenschaft, die im ausgehenden 19. Jahrhundert mit utopischem Potenzial aufgeladen war. Zu Beginn als technische Kuriosität angesehen reihte die Kinematographie sich in die Tradition wissenschaftlicher Vorführungen ein. Als Nachfolgetechnik optischer Apparate wie der Laterna magica, des Zoetrops, Praxinoskops oder Ottomar Anschütz' Elektrotachyskop, mit dem er 1894 erstmals bewegte Bilder in Berlin projizierte, wurde das Kino zunächst an ähnlichen Schauplätzen als neueste Attraktion präsentiert. Film und Zauberkunst inkorporierten unter anderem technisches und wissenschaftliches Wissen und verbanden es mit Illusionismus und Schaulust.[23] Tom Gunning sieht das frühe Kino im Hinblick auf die Rezeptionshaltung in direkter Kontinuität zauberkünstlerischer Praktiken. Mit einem Hinweis auf den häufig übersehenen Umstand, dass frühe Filmvorführungen mit der Projektion eines stillstehenden Bildes begannen, das dann vor den Augen der erstaunten Zuschauenden in Bewegung versetzt wurde, argumentiert er, die Illusion stehe hier im Vordergrund.[24] Entgegen dem Mythos von der

21 Badreux 1896, zit. n.: Solomon 2010, S. 12 (Übers.: MS).

22 Vgl. Solomon 2010, S. 3.

23 North 2008, S. 25.

24 Den Beginn der Vorführung mit einem Standbild beschreiben Gorki und Méliès; Pacatus 1995; P(eško)v 1995, S. 16; Méliès zit. n.: Gunning 1995, S. 118–119. Der Filmvorführer und -produzent gewordene Zauberkünstler Albert E. Smith verbes-

Panik angesichts eines auf das Publikum zurasenden Zuges in *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896)[25] zielte diese Vorführpraktik weniger auf einen Realitätseffekt als auf eine Lust am Illusionismus. »Far from credulity,« schreibt Gunning, »it is the incredible nature of the illusion itself that renders the viewer speechless. What is displayed before the audience is less the impeding speed of the train than the force of the cinematic apparatus.«[26] Das Standbild zu Beginn der Vorstellung verdeutlicht die Tatsache, dass es sich um die Illusion einer Bewegung handelt. Er vermischt nicht nur »a mastery of visual showmanship«[27] mit einem »scientific interest in the reproduction of motion«[28], sondern auch die Selbstreflexivität von Zauberkunst, die die Grenzen der Sinnestäuschung bei gleichzeitigem Bewusstsein dessen auslotet, dass eine Illusion rezipiert wird.

Einerseits trugen Illusionisten im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Verbreitung des Kinos bei, indem sie Filmvorführungen in die Programme urbaner Zaubertheater (Théâtre Robert-Houdin, Egyptian Hall und Théâtre Isola) integrierten und es auf Touren in rurale Gegenden brachten.[29] Bevor das sich industrialisierende Kino zum stärksten Konkurrenten der Zauberkunst wurde, verhalf der enthusiastische Einsatz des neuen Mediums dieser andererseits zu einem Aufschwung.[30] »[M]agicians«, schreibt Matthew Solomon, »saw cinema itself as a crucial means of updating magic.«[31] Sie wurden deshalb zu den Pionieren der Kinematographie. Neben Georges Méliès trugen insbesondere David Devant, der als Agent für Robert W. Paul und später für Méliès tätig war, oder Vincent und Émile Isola um 1900 zur raschen Verbreitung des Mediums bei. Zauberkünstler William Nicholas Selig gründete 1896 die Selig Polyscope Company, eine der ersten Filmproduktionsgesellschaften in den USA; die Gründer der Vitagraph Company of America, Albert Edward Smith

---

serte Edisons Kinetoskop um ein Bauteil, das die längere Projektion eines Stills ohne Brandgefahr erlaubte; Gunning 1995, S. 120.

25 Siehe dazu auch Loiperdinger 1996.

26 Gunning 1995, S. 118.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 119.

29 Siehe dazu Solomon 2010, S. 30.

30 Ebd., S. 28.

31 Ebd., S. 6.

und James Stuart Blackton, hatten zuvor gemeinsam als Illusionisten auf der Bühne gestanden.[32] Houdini ließ 1901 einige seiner Entfesselungen von Pathé aufzeichnen und drehte um 1920 herum eine Reihe von Mystery-Filmen wie *The Master Mystery* (USA 1918, R.: Harry Grossman, Burton L. King), *The Grim Game* (USA 1919, R.: Irvin Willat) oder *The Man from Beyond* (USA 1922, R.: Burton L. King), in denen er ebenfalls seine eskapologischen Fähigkeiten unter Beweis stellte.[33] Zu der Zeit spielte auch sein größter Bühnenkonkurrent, Howard Thurston, in Mystery-Filmen mit.[34]

Anfangs diente die Kinematographie Zauberkünstlern als weiteres Medium, in dem sie ihre virtuosen Darbietungen zur Schau stellen konnten. David Devant und John Nevil Maskelyne filmten ihre Geschicklichkeitsdarbietungen. So ist in *Mr. Maskelyne Spinning Plates and Basins* (UK 1896) seine berühmte Tellerjonglage zu sehen.[35] Auch Félicien Trewey ließ einige seiner Kunststücke aufzeichnen, beispielsweise schreibt er in *Écriture à l'envers* (FR 1896, R.: Louis Lumière) rückwärts und kopfüber auf eine Tafel, über die er sich von hinten herüberbeugt. Solomon nennt solche Filme, die meist in einer Einstellung ein Kunststück aufzeichneten, »films of tricks«. Wenn beispielsweise in *Prestidigitateur* der Lumières (FR 1897) ein Zauberkünstler ein Ei aus dem Mund eines Zuschauers und anschließend ein Kaninchen aus einer Bratpfanne holt, entsteht der Effekt wie auf der Bühne durch Handfertigkeit und Trickrequisiten. Im Unterschied dazu bezeichnet Solomon Filme, die Zauberkunststücke mithilfe kinematographischer Effekte wie Stopptricks, Mehrfachbelichtungen oder Rückwärtslauf darstellen, als *trick film*s. Wie *films of tricks* imitierten diese, sofern sie von Zauberkünstlern gedreht wurden, häufig Bühneneffekte.[36] Beispielsweise referenziert der von Devant und Robert W. Paul 1896 gedrehte *The Egg-Laying Man* (UK 1896, R.: Cecil M. Hepworth) auf eine Illusion, die aus Devants Bühnenvorführung bekannt war: Zunächst holt er Eier aus seinen Händen und seinem Mund heraus. Dann

32 Siehe ebd., S. 32.

33 Zu Houdinis Filmproduktion siehe ebd., S. 80–107 und Solomon 2006.

34 Siehe dazu Solomon 2008c, S. 68–70.

35 Ich danke Peter Lane für die Sichtung dieses seltenen Films im Magic Circle in London.

36 Zu *films of tricks* und *trick films* siehe Solomon 2010, S. 61, 65.

übersteigt der Film aber die Möglichkeiten einer Live-Darbietung, wenn Devant als nächstes ein riesiges Ei anstelle seines Kopfes erscheinen lässt, es abnimmt und neben sich auf den Tisch setzt. Als er es öffnet, findet er – in Reminiszenz an die »Sphinx«-Illusion – seinen Kopf darin und setzt ihn wieder an die gewohnte Stelle.[37] Wie auch in Méliès' *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* oder *Illusions funambulesques* (1903) wird die Bühnenillusion hier mithilfe von Filmtricks erweitert oder abgewandelt. In ihrer Konsequenz machten *trick films* allerdings, so Solomon, die zauberkünstlerische Geschicklichkeit obsolet, denn mithilfe von Filmtricks war es jedem ein Leichtes, Kaninchen aus Bratpfannen zu zaubern. Folglich ging, das schreibt auch Dan North, nicht nur die Popularität der Bühnenzauberkunst im 20. Jahrhundert immer weiter zurück, auch die Zauberer-Filmemacher verschwanden nach und nach, zumal *trick films* an Bedeutung verloren, als Spezialeffekte in den 1920er Jahren zum integralen Bestandteil des narrativen Films wurden.[38] Mag dieser Fokus auf Spezialeffekte einen multidimensionalen Prozess vereinfachen, so lässt sich dennoch festhalten, dass das Kino die Landschaft der Unterhaltungskultur jener Zeit rekonfigurierte und der Zauberkunst im Zuge dessen einen weniger bedeutenden Platz zuwies als den, den sie zuvor eingenommen hatte.

Georges Méliès (1861–1938)

Georges Méliès wird heute überwiegend als Filmemacher und Filmtrickpionier gewürdigt. Erst seit einigen Jahren findet seine Karriere als Zauber- und Varietékünstler und Direktor des Théâtre Robert-Houdin zunehmend Beachtung. Diese nahm in seinem Leben eine dominantere Rolle ein und prägte maßgeblich auch sein filmisches Schaffen.[39] Méliès,

37 *The Egg-Laying Man* wurde auf photographischen Blätterbüchern, quasi übergroßen Daumenkinos, distribuiert. Eines davon ist im Museum des Magic Circle in London ausgestellt.

38 Siehe dazu North 2008, S. 47. Zum Scheitern der Zauberer-Filmemacher siehe auch Solomon 2010.

39 Zu Méliès als Zauberkünstler siehe Gaudreault 2007; Rein 2014; Rein 2017b.

der weltweit erfolgreichste Filmemacher des beginnenden 20. Jahrhunderts, drehte im Laufe von rund 20 Jahren über 500 Filme, von denen heute etwa 200 erhalten sind. Darunter finden sich Aktualitätenfilme wie *L'affaire Dreyfus* (1899) oder *The Coronation of Edward VII* (1902) sowie Reisefilme wie *Une barque sortant du port de Trouville* (1896) und quasidokumentarische Alltagsimpressionen wie *Une partie des cartes* (1896). Der Großteil seiner bekannteren Filme sind Féerien. Méliès gehörte zu einer Reihe Filmschaffender, die dieses Genre, das ein Jahrhundert zuvor auf Pariser Bühnen entstanden war, in den Film übersetzten. Es bildete fantastische Welten ab, adaptierte Märchen- und Science-Fiction-Stoffe und zeichnete sich besonders durch die Mitwirkung von Tänzer_innen, Akrobat_innen und den Einsatz fantastischer Dekors sowie durch Spezialeffekte aus. Segundo de Chomón, Ferdinand Zecca, der Zauberkünstler Gaston Velle und der Automatenbauer Robert W. Paul gehörten ebenfalls zu jenen Filmpionieren, die sich der Produktion von Fantastik unter Zuhilfenahme von Filmtricks zuwandten. Trickfilme, insbesondere Féerien, weisen eine ästhetische Verwandtschaft mit dem Genre des Gothic auf, einer wichtigen Inspirationswelle für *fantasmagoren* wie Robertson.[40] In der Kombination von Féerie, Technik und Magie schuf Méliès »eine neue Darstellungsform: das Film*schauspiel*,« schreiben Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger.[41] »Die Tricks und Effekte sind nun Teil komplexer und für ihre Zeit außergewöhnlich langer Spielhandlungen, die Méliès' ureigene Handschrift tragen.«[42] Einige von ihnen warten mit einer elaborierten Erzählung auf, wie zum Beispiel *Le royaume des fées* (1903), *Le voyage à travers l'impossible* (1904), Märchenadaptionen wie *Cendrillon* (1899) oder *Barbe-Bleue* (1901) oder Méliès' berühmtester Film, *Le voyage dans la lune* (1902) nach den Romanen *De la terre à la lune* (1865) von Jules Verne und *The First Men in the Moon* (1901) von H. G. Wells. »Méliès hatte sehr früh erkannt,« schreibt Paul Virilio, »daß der Film keine *siebte* Kunst ist, sondern *eine, die alle anderen verwendet*: Zeichnung, Malerei, Architektur, Musik, aber auch Mechanik, Elektrizität etc.«[43] Virilio übersieht allerdings die für Méliès einflussreichste – die

40 Dahlquist 2001, S. 95–96. Siehe dazu auch Mannoni 2000b.

41 Kessler et al. 1993b, S. 7.

42 Ebd.

43 Virilio 1986, S. 117–118, Hervorhebung im Original.

Zauberkunst. Denn vor allem transferierte er seine bisherige Arbeitsweise als Zauberkünstler, Regisseur, Konstrukteur und Autor von Illusionen ins neue Medium. Dazu zählte auch die karnevaleske Ästhetik, die er im Théâtre Robert-Houdin entwickelt hatte, weshalb Méliès' Filme im Hinblick auf Herstellungsprozess, Motivik und Ästhetik als Fortführung seiner Zaubersketche erscheinen. Neben Motiven wie Skeletten, Enthauptungen oder Dämonen kehrt darin auch seine Vorliebe für chaotische Burlesken wieder.

Das Théâtre Robert-Houdin

Der junge Georges Méliès sollte gemeinsam mit seinen Brüdern Henri und Gaston die väterliche Schuhmanufaktur übernehmen. Zur Vorbereitung der Eröffnung eines neuen Büros reiste er nach London, wo der damals 23-Jährige die Vorstellungen in der Egyptian Hall besuchte.[44] Hatte Méliès sich bereits vorher für Zauberkunst interessiert,[45] prägte der Aufenthalt in London nachhaltig seinen Werdegang und sein künstlerisches Schaffen. Laut Madeleine Malthête-Méliès hielt ihr Großvater sich von April bis Dezember 1884 in London auf – zeitgleich mit Harry Kellar, der den Sommer nach seiner zweiten Welttournee auf der Suche nach neuen Illusionen in London verbrachte.[46] Auf dem Programm standen in dieser Zeit neben Maskelynes Whist spielendem Pseudoautomaten »Psycho« und dem Zeichenautomaten »Zoë« die Zaubersketche *Elixir Vitae, or Screvins in Two Pieces* und *A Spirit Case or Mrs. Daffodil Downy's Light*

44 Siehe dazu Malthête-Méliès 1966, S. 2–3; Robinson 1993, S. 6. An anderer Stelle führt Malthête-Méliès den Versuch seiner Eltern, eine in ihren Augen unangemessene Heirat mit einem Malermodell abzuwenden, als Grund für seine Abreise an. Die Braut habe die Hochzeit abgesagt, woraufhin er Ablenkung in der Zauberkunst suchte; Malthête-Méliès 1995, S. 51–59.

45 Ich danke Jacques Malthête für die Übersendung von Materialien, die belegen, dass Méliès' Erstkontakt mit Zauberkunst nicht, wie es häufig in der Literatur heißt, erst in London erfolgte.

46 Zu Méliès' Aufenthalt in London siehe Malthête-Méliès 1995, S. 57–60. Dupuy gibt einen längeren Aufenthalt, ab Januar 1884, an; Dupuy 2011, S. 21. Zu Kellars London-Reise siehe Caveney/Miesel 2003, S. 123.

and Dark Séance. Außerdem zu sehen waren Maskelynes Tellerjonglage sowie der »Box Trick«.[47]

Besonders die Motive der beiden Zauberstücke finden sich in Méliès' späteren Filmen wieder: In *Elixir Vitae* trennt ein Quacksalber seinem Patienten zur Schmerzbehandlung den Kopf ab und setzt ihn auf einen Seitentisch, bevor er den enthaupteten Körper ausraubt und in einer Truhe verstaut. Sobald der Arzt den Raum verlässt, erwacht der Körper zum Leben und beginnt, in Austausch mit dem Kopf, nach diesem zu suchen. Der Vorhang fällt schließlich vor dem Patienten, der sein wiedergefundenes Haupt unterm Arm hält.[48] Das Motiv des abgetrennten, sprechenden Kopfes erschien bereit in früheren Sprechmaschinen wie Abbé Micals *têtes parlantes* und hallt in Méliès' späterem Schaffen wider. So beispielsweise in seinem Zaubersketch *Le décapité récalcitrant*, in dem ein Zauberkünstler den Kopf eines Spiritisten abtrennt, als dieser beginnt, endlose, langweilige Reden zu halten. Der Sketch entfaltet seine groteske Komik, als der abgetrennte Kopf unaufhörlich weiter schwatzt, während der Zauberkünstler und sein Assistent ihn zum Schweigen zu bringen versuchen, indem sie ihn in Kisten einsperren oder ihm den Mund stopfen.[49] Auch in zahlreichen seiner Filme tritt das Motiv des abgetrennten, lebenden Kopfes auf, beispielsweise in *Un homme de têtes* (1898), *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901) oder *Le Mélomane* (1903).

A Spirit Case, das zweite Zauberstück, das Méliès in London sah, imitierte eine spiritistische Séance, im Zuge derer unter anderem ein umhertanzendes Skelett erschien, dessen Gliedmaßen und Kopf sich vom Körper lösten, herumflogen und drehten, bevor sie sich wieder zusammenfügten und das Skelett verschwand.[50] Nicht nur gehören Skelette seit Huygens' Laterna magica zu den zentralen Motiven optischer Vorstellungen, die Selbstenthauptung zählt darüber hinaus zu den archetypischen Motiven dessen, was Noam Elcott unter *black-screen practices* zusammenfasst: »The black screen itself, as we will see, invited self-decapitation.

47 Zum Programm der Egyptian Hall siehe Jenness 1967, hier: S. 53.

48 Zu *Elixir Vitae* siehe Devant 1931, S. 82.

49 Zu *Le décapité récalcitrant* siehe Méliès 1928a.

50 Eine in der *Times* erschienene Rezension beschreibt diesen Sketch; Ephemera from the Egyptian Hall, London Metropolitan Archives, S. 67, Rückseite. Das Szenenbuch dazu ist abgedruckt in Burlingame 1891, S. 260–270.

Just as skeletons were the ur-motif of projected moving images, self-decapitations were the ur-procedure before black screens«.[51] Die tanzenden Skelette in Méliès' Filmen, wie beispielsweise *Les palais des mille et une nuits* (1905) oder *L'antre des esprits* (1901), können als moderne Interpretationen des mittelalterlichen *danse macabre* betrachtet werden. Auch ein Film der Gebrüder Lumière greift dieses Motiv auf: in *Le squelette joyeux* (1898) setzt sich ein Skelett aus Einzelteilen zusammen und tanzt. Das tanzende Skelett als Ur-Motiv von Bewegtbildprojektionen resoniert noch 1929 in *Skeleton Dance*, dem ersten Animationsfilm in Walt Disneys *Silly Symphonies*-Reihe.

Zurück in Paris besuchte Méliès regelmäßig die Vorführungen im Théâtre Robert-Houdin, das zu der Zeit Léonie Robert-Houdin, die Witwe von Robert-Houdins Sohn Émile, und der Automatenbauer und -händler Émile Voisin leiteten. Letzterer wurde Méliès' Mentor und vermittelte ihm ab 1886 erste Auftritte, unter anderem im Cabinet Fantastique, dem Zaubertheater im Musée Grévin (das bis heute erhalten ist). Auch die Leitung des Théâtre Robert-Houdin, laut Solomon »one of the most prominent and highly scrutinized positions in all the world of magic«, fiel Méliès auf Vermittlung Voisins zu, als es zum Kauf angeboten wurde.[52] Um das Theater zu erwerben, ließ er sich von seinen Brüdern seinen Anteil an der Schuhfabrik des Vaters ausbezahlen. Er ließ das Zaubertheater renovieren und eröffnete es im Oktober 1888 neu. (→ Abb. 11)

Méliès blieb der Tradition Robert-Houdins treu, indem er dessen (Pseudo)Automaten und klassische Illusionen im Programm behielt. Zugleich modernisierte er das Repertoire durch die Einführung sogenannter *grandes illusions* mit häufig exotischen Settings und Kostümen sowie magischen Sketchen nach dem Vorbild der Vorstellungen in der Egyptian Hall. Letztere verbanden einzelne Illusionen durch eine humorvolle, häufig burleske Handlung von 15 bis 25 Minuten Länge miteinander. Ebenfalls in Imitation der Egyptian Hall integrierte Méliès häufig komplexe und effektgeladene Laterna-magica-Vorführungen in die Vorstellungen.[53] Dabei erzeugten mehrere parallel betriebene Projektoren Übergangsef-

51 Elcott 2016a, S. 104.
52 Siehe dazu Barnouw 1981, S. 45; Dupuy 2011, S. 22; Malthête-Méliès 1995, S. 92. Zitat: Solomon 2010, S. 49.
53 Siehe dazu Ezra 2000, S. 10; Malthête-Méliès 1966, S. 5; Robinson 1993, S. 10.

fekte, Hebelmechanismen simulierten horizontale Bewegungen und chromatropische Slides projizierten zyklische, abstrakte Muster. Wie Robertson ein Jahrhundert zuvor zeichnete Méliès die Slides mitunter selbst.[54] Spätestens seit der Aufnahme seiner kinematographischen Tätigkeit stand er allerdings selten auf der Bühne seines Theaters. Er erfand aber Illusionen, schrieb Sketche und engagierte für deren Vorführungen namhafte französische Zauberkünstler wie Harmington, Édouard-Joseph Raynaly, Jules-Etienne Legris oder Carmelli.[55] 1891 gründete Méliès die Académie de Prestidigitation (ab 1904 Chambre syndicale de la Prestidigitation), der er die nächsten 30 Jahre lang als Präsident vorstand.[56] Zudem verfasste er eine Reihe von Artikeln für Fachzeitschriften wie *Le journal de la prestidigitation*, *Passez muscade – Journal des prestidigitateurs* oder Robellys Zauberbuch *La galerie magique*. Seine in einigen dieser Artikel beschriebenen Zaubersketche standen mit ihrem »frenetic humor and often unprovoked episodes of violence«[57] in starkem Kontrast zur romantischen Tradition Robert-Houdins. Houdini, der das Theater im Winter 1901/1902 besuchte, bezeichnete es deshalb als Zaubertheater »on the style of a Fair Ground show«.[58] Solomon schreibt zur Ausrichtung des Theaters unter Méliès:

> Unlike his predecessors or contemporaries, Méliès brought together a tremendously diverse range of magical modes – from the unrefined deceptions of fairground booths to the rarefied illusions of the bourgeois magic theater – under one roof, often shifting from one mode to another within a single program. Méliès closed the gap that had separated urban magic theater from fairground illusion shows, reaching out to spectators from across the class spectrum.[59]

54 McCosker 1982, S. 687.

55 Vgl. Lehérissey-Méliès 1991, S. 42; Malthête-Méliès 1966, S. 5; Méliès 1928b, S. 504; Solomon 2010, S. 51.

56 Siehe Malthête-Méliès 1966, S. 5. Zur Geschichte der Zaubervereinigungen in Frankreich siehe *100 ans d'histoire, 100 ans de magie* 2003.

57 Solomon 2010, S. 53.

58 Houdini 1906, zit. n.: Solomon 2010, S. 47.

59 Solomon 2010, S. 43–44.

Zudem traten im Théâtre Robert-Houdin reine Zauberdarbietungen immer mehr zugunsten von Filmvorführungen in den Hintergrund: Während Erstere um 1900 vorrangig an Wochenenden und Feiertagen zu sehen waren, wurden allabendlich Filme gezeigt; an Sonntagen standen zwischen Zauber-Matinee und -Soiree sogar je zwei Filmvorführungen auf dem Programm.[60] Méliès vereinte in seinem Zaubertheater also Tradition mit Innovation und entwickelte neben einem spezifischen Programm auch eine individuelle Ästhetik. Von einigen Kollegen kritisch beurteilt, wurde dieser eklektische Stil von denjenigen begrüßt, die die Vorstellungen am Théâtre Robert-Houdin zuvor als einfallslos und altbacken empfunden hatten. Festhalten lässt sich jedenfalls, dass das Theater unter Méliès' Direktion höhere Aufmerksamkeit erlangte und eine neue Blüte verzeichnete.[61] Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde es geschlossen und 1924 schließlich für den Bau des 1857 begonnenen Boulevard Haussmann abgerissen.[62] Das alte, im Stil des Ancien Régime eingerichtete Theater fiel also, wie große Teile des poetisch verwinkelten Paris, der pragmatischen Stadtsanierung Georges-Eugène Haussmanns zum Opfer, die die Stadt in erster Linie an ein modernes Verkehrsbedürfnis anpasste.[63]

Magie im bewegten Bild

Die Erfindung der Kinematographie hatte bereits ihren Schatten vorausgeworfen: Hatten in den Jahrzehnten zuvor Apparate wie William George Horners Zoetrop (1834 als Daedaleum) oder dessen Weiterentwicklung, Charles-Émile Reynauds Praxinoskop (1877) die Illusion der Bewegung gezeichneter Bilder erzeugt, so zeigte Edisons Kinetoskop ab 1892 bewegte Photographien. Was fehlte, war die Kombination der Be-

---

60 Zum Programm des Théâtre Robert-Houdin in dieser Zeit siehe Lehérissey-Méliès 1991, S. 42.

61 Siehe N. N. 1903, S. 169; Laureau 1948, S. 3. Von finanziellem Erfolg scheint diese nicht begleitet worden zu sein – laut Mangan machte es jahrelang Verluste; Mangan 2007, S. 117. Zum Ruf des Théâtre Robert-Houdin vor der Übernahme durch Méliès siehe Dupuy 2011, S. 22.

62 Siehe dazu Méliès 1928b.

63 Vgl. Schivelbusch 2011, S. 161–162.

wegtbildtechnik, die das Kinetoskop als Guckkasten für eine Person erfahrbar machte, mit einem Massendispositiv wie dem Projektionstheater. Zahlreiche Optiker, Handwerker und andere Interessierte arbeiteten an einem projizierenden Kinetoskop – eine Entwicklung, die auch Zauberkünstler aufmerksam verfolgten.[64] Auf der Pariser Weltausstellung 1878, wo die Schuhfabrik seines Vates mit einem Stand vertreten war, wurde Méliès auf das Praxinoskop aufmerksam. Er verfolgte Reynauds Werdegang noch 14 Jahre später, als dieser seine *pantomimes lumineuses*, die erste Projektionsanordnung für Bewegtbilder, im Cabinet Fantastique im Musée Grévin zeigte: Hierbei war eine Sequenz handgemalter Abbildungen auf ein flexibles, transparentes Band aufgebracht, das mittels einer Rollenkonstruktion an einer Projektionslaterne vorbeigeführt wurde. Das ermöglichte eine kontinuierliche Bewegtbildprojektion mit hoher Frequenz.[65] Diese erste Zeichentrickfilmvorführung stand – obwohl sie später von der Erfindung der Lumières überschattet wurde – noch bis 1900 auf dem Programm des Musée Grévin, wo sie neben Méliès etwa eine halbe Millionen Menschen sah.[66]

> Um 1880 kreist die Auseinandersetzung um die vom gewöhnlichen Auge nicht erfaßbaren Merkmale der bewegten Körper, jeder fragt nach dem Wahrheitsgehalt der Chronophotographie, ihrem wissenschaftlichen Wert, ja sogar nach der Realität, die ihr zukommen mag, da sie doch das »nie Gesehene« sichtbar macht, das heißt eine gedächtnislose Welt mit unbeständigen Dimensionen.[67]

Im Zuge von Diskussionen wie derjenigen, die Virilio in diesem Zitat adressiert, wurde unter anderem Zauberkunst zum Objekt der Chronophotographie, die noch »nie gesehene« Fingerbewegungen sichtbar machen sollte. Ein Jahr nach Reynauds erster *Pantomime Lumineuse*, 1893, beteiligten sich mindestens zwei der am Théâtre Robert-Houdin beschäftigten Zauberkünstler, Edouard-Joseph Raynaly und Gustave Arnould, an einer

64 Vgl. Barnouw 1981, S. 38–42.
65 Siehe dazu Malthête-Méliès 1995, S. 135–136.
66 Vgl. Dupuy 2011, S. 25.
67 Virilio 1986, S. 17.

Studie des Psychologen Alfred Binet.[68] Nachdem sich bereits der deutsche Psychologe Max Dessoir mit der Geschichte und Wahrnehmungstheorie der Zauberkunst beschäftigt, und drei Jahre bevor Joseph Jastrow eine Reihe sensomotorischer und neurokognitiver Tests mit Harry Kellar und Alexander Herrmann durchgeführt hatte, unterzog Binet die Wirkungsweise optischer Illusionen einer empirischen Untersuchung, die neueste optische Medientechnik mit Zauberkunst kurzschloss.[69] Angeregt durch Étiennes-Jules Mareys Experimente analysierte Binet mithilfe chronophotographischer Technik die flinken Bewegungen von Zaubererhänden. Er nutzte die bereits 1844 vom Photographiepionier William Henry Fox Talbot hervorgehobene Detailaufzeichnung der Photographie,[70] um aufzuzeichnen, was menschliche Sinne allein deshalb nicht sehen können, weil ein Teil dessen, was das Auge physiologisch registriert, kognitiv ausgeblendet wird:

> Toute perception est un choix, un triage; des sensations innombrables font vibrer sans relâche nos organes des sens; nous négligeons la plupart parce qu'elles n'offrent aucun intérêt; notre attention se fixe seulement sur quelques-unes, les sensations significatives; celles-là seules franchissent le seuil de la conscience claire, deviennent l'objet de nos raisonnements, nous suggèrent des souvenirs et jouent un rôle dans notre vie intérieure.[71]

68 Laut Lachapelle nahmen auch Méliès und zwei weitere Zauberer, die im Laufe ihrer Karriere am Théâtre Robert-Houdin tätig waren, Dickson und Pierre, an der Studie teil; Lachapelle 2008, S. 319. Auch Williamson schreibt, Méliès sei unter den fünf beteiligten Zauberkünstlern gewesen, allerdings haben nur Raynaly und Arnould einer Aufzeichnung zugestimmt; Williamson 2015, S. 50. In Binets Artikel wird Méliès nicht erwähnt und taucht im Großteil der Sekundärliteratur nicht als Teilnehmer auf; Berton 2008; Dupuy 2011, S. 25; Malthête-Méliès 1995, S. 144; Solomon 2010, S. 22.

69 Zu diesen Studien siehe Dessoir 1893; Jastrow 1896; Binet 1894. Jastrow suchte nach Auffälligkeiten bei den Zauberkünstlern im Unterschied zu einer Kontrollgruppe. Ebenso wie ein Zeitungsartikel über eine Röntgenaufnahme von Kellars Händen stellte er keine fest; N. N.: Magician's Hands Under the X-Rays.

70 Vgl. Talbot 2006.

71 Binet 1894, S. 913–914. »Jede Wahrnehmung ist eine Wahl, ein Herauslösen; unzählige Eindrücke lassen unsere Sinnesorgane ohne Unterbrechung vibrieren; wir lassen deren Großteil unbeachtet, weil sie nicht von Interesse sind; unsere Aufmerksamkeit ist auf einige wenige, bedeutende Sinneseindrücke gerichtet; diese allein passieren die Schwelle zum klaren Bewusstsein, werden zum Objekt unserer Gedan-

Für Binet zeichnete ein Kollaborateur Mareys, Georges Demenÿ, mit einem neuen, von der Académie des sciences hergestellten chronophotographischen Apparat, der bis zu 30 Momentaufnahmen nacheinander festhielt, die Hände fünf geschätzter Pariser Zauberkünstler bei der Durchführung von Karten- und anderen Geschicklichkeitstricks auf. Waren die raschen Handfertigkeiten so mittels einer protokinematischen Technik in Einzelbilder zerlegt, konnten die Augen des Psychologen sie besser studieren. Entsprechend erklärte Binet die Illusion zum Ergebnis einer Vielzahl kleiner Ursachen, die auf den einzelnen Momentaufnahmen sichtbar geworden seien.[72] Stolz bemerkte er zudem, die Momentaufnahmen seiner eigenen Handbewegungen hätten sogar Raynaly überrascht – fast so, als führten seine Hände sie eigenständig aus, ohne dass der Zauberkünstler wüsste, was sie taten. Binet erkannte allerdings auch, dass die Momentaufnahmen die Bewegungen zwar detailgenau erkennbar machten, sie allerdings zugleich von der in der Aufführungssituation entstehenden Illusion abkoppelten: »[E]n regardant […] les nombreuses images qui indiquent la position des mains dans un saut de coupe,« schreibt er ,»on saisit le mécanisme de cette opération compliquée mais on ne comprend pas comment cette opération a pu produire une illusion quelconque.«[73] Nach der Gleichstellung aller Handgriffe – mit dem bloßen Auge sichtbarer wie unsichtbarer – durch den Apparat lässt sich also nicht mehr feststellen, welche von ihnen für die Illusion verantwortlich wären. In der technischen Zerlegung der Zaubererbewegung verschwindet die Magie. Wie im Film erweist sich der Illusionismus in der Zauberkunst in Binets Studie als nicht auf physiologische Wahrnehmungsprozesse reduzierbar.[74]

---

kengänge, liefern unsere Erinnerungen und spielen eine Rolle in unserem inneren Leben.« (Übers.: KR).

72 Ebd., S. 907.

73 Ebd., S. 922: »Beim Betrachten […] der zahlreichen Bilder, die die Position der Hände beim Becherspiel anzeigen, erfasst man den Mechanismus dieser komplexen Operation, aber man versteht nicht, wie diese Operation irgendeine Illusion erzeugen konnte.« (Übers.: KR).

74 Auch in jüngster Zeit wurde Zauberkunst erneut zum Gegenstand neurokognitiver Studien, siehe beispielsweise Kuhn et al. 2008; Macknick et al. 2008. Zu weiteren neurokognitiven Studien an der Schnittstelle von Film und Zauberkunst siehe Williamson 2015, S. 58–64.

Etwa zwei Jahre nach Binets chronophotographischen Versuchen mietete Claude Antoine Lumière, ein Photograph gewordener Maler und Vater von Auguste und Louis, ein Photoatelier am Boulevard des Italiens mit der Hausnummer acht – ein Stockwerk unter dem Théâtre Robert-Houdin.[75] Laut Madeleine Malthête-Méliès hatten Méliès und Lumière sich bereits 1894 über Méliès' Zaubererkollegen Félicien Trewey kennengelernt. Im selben Jahr hatte Antoine Lumière ein Edison-Kinetoskop aus den USA besorgt und Méliès neben einigen anderen Interessierten zu einer privaten Vorführung eingeladen.[76] Méliès gehörte also bereits vor der Erfindung des Cinématographe Lumière zu einem Zirkel an der Bewegtbildtechnik Interessierter, deshalb überrascht es nicht, dass er zu den etwa 35 Personen zählte, die dessen erster öffentlicher Vorführung beiwohnten. Diese fand im Dezember 1895 im Grand Café am Boulevard des Capucines statt, fußläufig vom Théâtre Robert-Houdin. Zeitgenossen erkannten die ersten Filmvorführungen, so Tom Gunning, »as a crowning achievement in the extremely sophisticated developments in the magic theatre, as practiced by Méliès […] and […] Maskelyne«.[77]

Wie Méliès bot auch Marius Lallemand, Direktor der Folies-Bergère, den Lumières sofort hohe Summen für den Cinématographe an. Die Lumières verweigerten jedoch den Verkauf ihrer Apparate und schickten stattdessen europaweit lizensierte Projektionisten aus, *opérateurs*, die Vorführungen anboten.[78] Einer davon war der Zauberkünstler Félicien Trewey. Ihm fiel die Aufgabe zu, den Cinématographe nach England zu bringen. Seiner ersten Vorführung dort wohnten am 20. Februar 1896, am Geburtsort der Spiegelillusion, der Royal Polytechnic Institution, un-

75 Laut David Robinson war Lumière selbst darin als Photograph tätig und hatte die Adresse in der Hoffnung ausgewählt, die bald vorführreife Erfindung seiner Söhne an Méliès zu vermieten; Robinson 1993, S. 12. Malthête-Méliès gab an, Lumière habe das Studio zunächst als Vorführort für den Kinematographen vorgesehen, diesen Plan dann verworfen und den Raum an den befreundeten Photographen Clément Maurice abgetreten; Malthête-Méliès 1995, S. 148.

76 Ebd., S. 144.

77 Gunning 1995, S. 116.

78 Die unter anderem durch diese Distributionspraxis angefeuerten, zahlreichen Imitationen des Kinematographen brachten die Lumières schließlich dazu, ihre Apparate ab 1897 doch zum Verkauf anzubieten sowie das Patent an Charles Pathé zu verkaufen; vgl. Barnouw 1981, S. 64; Engell 1992, S. 48.

ter anderem David Devant und John Nevil Maskelyne bei.[79] Kurz darauf entdeckte Devant im *English Mechanic* eine Anzeige für den Theatrographen, einen vom Instrumentenbauer Robert William Paul und seinem Partner Birt Acres patentierten, auf Edisons Kinetoskop basierenden Filmprojektionsapparat.[80] Einen solchen erwarb Devant für die Kosten einer Wochenmiete für Lumières Apparat und begann im März 1896, gemeinsam mit dem ehemaligen Projektionisten der Royal Polytechnic Institution, C. W. Locke, »animated photographs« in der Egyptian Hall vorzuführen.[81] Darüber hinaus ging er mit Paul ein Agentenverhältnis zum Vertrieb seiner Filmprojektoren ein. Einen der Ersten verkaufte Devant an Méliès.[82] Später vertrieb er umgekehrt die Filme seiner Produktionsgesellschaft *Star Film* exklusiv in England.[83] Einen weiteren Theatrographen verkaufte Devant an den Zauberkünstler Carl Hertz, der im Rahmen seiner Welttournee als erster Filme in Afrika und Australien vorführte.[84] Zudem produzierten Paul und Devant im Juni 1896 gemeinsam vier Filme, die neben Devants berühmtem Handschattenspiel auch einige Zauberkunststücke zeigten.[85] Bald darauf veranstalteten Devant und Maskelyne – hauptsächlich als Werbemaßnahme – einen Filmdreh auf dem Dach der Egyptian Hall. Maskelynes Sohn Nevil entwickelte unterdessen einen eigenen Projektionsapparat, den Mutagraphen, den er 1897 zum Patent anmeldete, und experimentierte mit Hochgeschwindigkeitsaufnahmen für Zeitlupeneffekte, was ihm später einen Auftrag des British War Office zur Dokumentation von Artilleriegeschossen im Flug einbrachte.[86]

79 Siehe dazu Devant 1931, S. 70–72.

80 Siehe dazu Barnouw 1981, S. 41–42; MacDonald 2000, S. 21. Manchmal auch Animatograph genannt; Ezra 2000, S. 12–13; Malthête-Méliès 1995, S. 158–159; Steinmeyer 2005a, S. 134. Unter diesem Namen wurde er im März 1896 – ebenfalls auf Devants Vermittlung – im Alhambra Theater London vorgeführt; siehe Barnouw 1981, S. 56; Jenness 1967, S. 71.

81 Siehe During 2002, S. 157; North 2008, S. 46.

82 Siehe Devant 1931, S. 72.

83 Siehe Barnouw 1981, S. 57.

84 Ebd., S. 58–60; Devant 1931, S. 72; Findlay 1956a.

85 Siehe Barnouw 1981, S. 56.

86 Siehe dazu Maskelyne 1949, S. 13; Powell/Culpitt 1942, S. 42.

In Paris wurde indes das Théâtre Robert-Houdin, wo jede Zaubershow nach dem 4. April 1896 mit einer Filmvorführung schloss, zum »premier cinéma des boulevards«[87], wie Méliès später behauptete. Vor Beginn seiner eigenständigen Filmproduktion zeigte Méliès Filme, die er bei Paul und der Edison Company kaufte; begleitet wurden sie von einem Pianisten und bei Bedarf auch von einem Kommentator.[88] Pauls Apparat entwickelte er, gemeinsam mit Lucien Reulos und Lucien Korsten, bald zu einem kombinierten Kamera-Projektor weiter, der am 2. September 1896 als »Méliès-Reulos-Kinetographe« Patentschutz erhielt und mit dem Méliès im Mai oder Juni 1896 seinen ersten Film drehte, *Une partie des cartes,* eine Imitation von *Partie d'*écarté (1896) der Brüder Lumière.[89] Ab 1898 projizierte er Werbefilme aus dem Büro des Théâtre Robert-Houdin heraus auf eine Glasscheibe an der Gebäudefassade. Dies soll derartige Menschenmengen angelockt haben, berichtet seine Urenkelin Marie-Hélène Lehérissey-Méliès, dass die Polizeipräfektur für diese Filme eine maximale Länge von zwei Minuten anordnete, wonach ebenso lange Pausen für eine Zerstreuung der Passanten sorgen sollten.[90]

Im Winter 1896/1897 errichtete Méliès das nach Edisons Black Maria weltweit zweite Filmstudio auf dem Familiengrundstück in Montreuil-sous-Bois, das in seinen Abmessungen in etwa denen des Saals des Théâtre Robert-Houdin entsprach.[91] 1905 folgte ein Weiteres, das nun als Studio B von Studio A unterschieden wurde. Beide stattete Méliès im gleichen Jahr – als Erster unter den Filmpionieren – mit einem elektrischen Beleuchtungssystem aus.[92] Im Winter 1899/1900 erhielt Studio A zudem einen etwa drei Meter tiefen Graben für Falltüren.[93] Dass diese Bühnentechnik des Erscheinens und Verschwindens im Film durch den

87 N. N. 1927, S. 486.

88 Vgl. Barnouw 1981, S. 56; Ezra 2000, S. 12; Lehérissey-Méliès 1991, S. 27.

89 Zum Méliès-Reulos-Kinetographen siehe Ezra 2000, S. 13 und Robinson 1993, S. 13.

90 Lehérissey-Méliès 1991, S. 41.

91 Malthête gibt die Maße von Méliès' Filmstudio A mit ca. 13 × 6 m Grundfläche und 6 m Deckenhöhe an; Malthête 1993, S. 47–48. Laut Méliès maß der Saal des Théâtre Robert-Houdin 1888 17 × 6 m und hatte eine Deckenhöhe von 4 m; Méliès 1928b, S. 496.

92 Vgl. Robinson 1993, S. 24.

93 Siehe Malthête 1993, S. 48.

Stopptrick ersetzt werden konnte, hatte Méliès bereits 1896 in *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* demonstriert (siehe unten). In einer Reihe von Filmen verwendete er jedoch beide Techniken des Erscheinens und Verschwindens. Offenbar verstand er sein Filmstudio in erster Linie als Zauberbühne, auf der er die Möglichkeit, mit Falltüren und anderen Bühnentechniken zu operieren, nicht missen wollte.

> It [the studio] had all the capstans, winches and pulleys of the theatrical space in which he usually worked, purpose-built for staging fantasy sequences and mechanical effects. These occult places facilitated the manipulation of the framespace from offscreen. The camera was positioned as if at the back of the theatre […].[94]

Méliès' Studiokulissen zeigten eine Perspektive, wie sie im 19. Jahrhundert üblicherweise auf Theaterkulissen erschien – ausgerichtet auf einen Blickpunkt, »der keinem genauen Sitzplatz entspricht und ungefähr 130 Zentimeter über der Bühne liegt«, schreibt Jacques Malthête.[95] »Diese Höhe stimmt gleichzeitig mit der der Aufnahmekamera überein, die sich 130 bis 140 Zentimeter über dem Boden des Filmateliers befindet.«[96] Méliès platzierte seine Kamera also anstelle des Theaterpublikums und zeichnete die Kulissen entsprechend. Die Filmgeschichtsschreibung hat längst gezeigt, dass Méliès nicht einfach 1896 damit begann »seine Zaubertricks abzufilmen«[97], wie Lorenz Engell 1992 noch schreibt, sondern dass er sie für das neue Medium neu konzipierte und inszenierte. Einige seiner Bühnenillusionen – auch wenn sich Ähnlichkeiten im Detail retrospektiv schwer konkret nachvollziehen lassen – adaptierte er direkt für den Film, wie »L'enchanteur Alcofribas« (1889, gleichnamiger Film 1903), »Les farces de la lune et Les mésaventures de Nostradamus« (1891, → Abb. 12, Film *La lune à un mètre* 1898, → Abb. 13) oder »L'auberge du diable« (1894, Film *L'auberge ensorcelée* 1897). Auch Bühnenillusionen seiner Kollegen inspirierten Méliès' Filmproduktion, beispielsweise regte Maskelynes Zauberstück *The Temptation of St. Anthony* seinen Film *La Tentation de*

94 North 2008, S. 57.
95 Malthête 1993, S. 49.
96 Ebd.
97 Engell 1992, S. 55.

St. Antoine (1898) an und Devants Zauberstück *The Artist's Dream* stand Modell für *Le portrait mysterieux* (1899), *Les cartes vivantes* (1905) und den verschollenen *Le Rêve d'artiste* (1898). Die den Kinovorführungen vorangegangenen Laterna-magica-Projektionen im Théâtre Robert-Houdin mögen Méliès' Filmschaffen ebenfalls geprägt haben. Nicht nur tauchen sie selbst in seinen Filmen auf, beispielsweise inszenieren zwei Harlekine in *La lanterne magique* (1903) eine Vorführung mit einer übergroßen Laterna magica. Diese Projektionstradition bindet das Kino zudem apparativ sowie ästhetisch an die Phantasmagorie zurück, deren fantastische Monster, Skelette und Dämonen immer wieder in Méliès' Filmen auftreten, wo sie mittels Filmtricks zum Leben erwachen. »Grâce au trucage,« schreibt Laurent Mannoni deshalb, »il [das Kino] franchit une étape et retrouve ses origines fantasmagoriques.«[98]

Die von Méliès publizierten Beschreibungen der Zaubersketche, die dieser nach dem Vorbild der Egyptian Hall am Théâtre Robert-Houdin inszenierte,[99] wirken retrospektiv wie Drehbücher für seine fantastischen Filme, geprägt von der gleichen karnevalesken Ästhetik.[100] In beiden steht die Präsentation neuester Illusionen im Mittelpunkt. Die Handlung einiger Filme ist so rudimentär, dass sie lediglich einen Rahmen für die Vorstellung der Effekte schafft, zum Beispiel in seinem Film *Nouvelles luttes extravagantes* (1901), der mehrere Ringkämpfe zeigt, im Laufe derer die Ringer einander plätten, zerstückeln oder zum Platzen bringen, *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1901), in dem Méliès seinen eigenen Kopf abtrennt und mit einem Blasebalg aufpumpt oder *L'Homme-mouche* (1902), in dem er an einer Wand tanzt, im 90-Grad-Winkel zu drei Frauen, die auf dem Boden stehen und ihn anfeuern. André Gaudreault prägte den Begriff »Trickästhetik« im Hinblick auf die Filme Méliès', für den das Drehbuch »Mittel zum Zweck [sei] […], um seine neuesten Tricks miteinander zu verbinden und sie so besser zur Geltung zu bringen«.[101] »Alle seine Filme«, schreibt Gaudreault, »sind ›trick-motivated‹«.[102] Iden-

98 Mannoni 2000b. »Dank der Trickaufnahme, macht es [das Kino] einen entscheidenden Schritt und findet seine phantasmagorischen Ursprünge wieder.« (Übers.: KR).
99 Siehe Méliès 1928a zu *Le décapité récalcitrant* und Méliès 1931 zu *Le nain jaune*.
100 Zu Méliès' Jahrmarktsästhetik siehe Solomon 2010, S. 43–47.
101 Gaudreault 1993, S. 36.
102 Ebd.

tifizierte die klassische Filmtheorie, insbesondere Jean Mitry, Theatralität und Narrativität als die beiden Pole des frühen Films und rechnete Méliès' Werke aufgrund ihrer theatralen Ästhetik der ersten Art zu, argumentiert Gaudreault hingegen, die Narrativität sei in Méliès' Filmen »ein genauso wichtiger Aspekt […] wie in anderen Filmen dieser Zeit«.[103] Es sei allerdings eine andere Form von Narrativität als diejenige, die ab 1915 insbesondere von D. W. Griffith popularisiert wurde und die Abbildung einer mehr oder weniger realitätsnahen Welt in den Vordergrund rückte:

> Méliès steht für eine alternative Haltung zum Geschichtenerzählen, eine, die sich weniger für die Geschichte *als* Geschichte interessiert. Er vernachlässigt narratologische Aspekte wie Psychologie der Figuren, den Spannungsaufbau und die realistische Illusion, die die frühen Filme von Griffith prägen.[104]

Die gleiche Haltung zur Erzählung nehmen Zaubersketche des späten 19. Jahrhunderts ein. Méliès' Inspirationsquelle dafür war nicht etwa das amerikanische Vaudeville, das eine Aneinanderreihung verschiedener Effekte und Revuenummern angeregt hatte. Stattdessen reproduzierte er auf der Bühne wie im Film das in der Egyptian Hall etablierte Modell, bei dem alle narrativen Elemente von den Figuren über Dialog sowie Kostüme bis hin zur Handlung stereotyp sind und sich dem Zweck unterordnen, eine eingängige Geschichte zu erzählen, die hauptsächlich dazu dient, die neuesten Effekte vorzuführen. Nicht Originalität und Komplexität der Handlung oder schauspielerische Leistung standen im Vordergrund, sondern die Präsentation eines Spektakels. Marie-Hélène Lehérissey-Méliès schreibt, Méliès' magische Stücke am Théâtre Robert-Houtin seien »un prétexte à une cascade ininterrompue de truquages« gewesen.[105] Auch seine Filme sind fokussiert auf das Spektakel, während narrative Aspekte zurücktreten. Das sei allerdings nicht mit »Theatralität«, also der Imitation eines theatralen Aufbaus vor der Kamera, gleichzusetzen, betont Gaudreault.[106] Stattdessen wiesen Méliès' Filme »schon durch ihre

103 Ebd., S. 32.
104 Ebd.
105 Lehérissey-Méliès 1991, S. 42, »ein Vorwand für eine ununterbrochenen Flut an Tricks« (Übers.: KR).
106 Gaudreault 1993, S. 33.

Machart auf das Illusionäre und ›Leinwandhafte‹ ihres Wesens hin.«[107] Deren szenische Konventionen wie Verbeugungen, die Hinwendung der Darsteller zur Kamera oder die stilisierten Dekors dienten der »Anerkennung der Illusion an sich«.[108] Méliès verwechsle bei solchen theatralen Gesten nicht etwa Bühne und Leinwand, sondern beziehe Kamera und Zuschauende »in den Text mit ein, indem er ihre Existenz durch die direkte Ansprache gewissermaßen bestätigt.«[109] Ähnlich identifiziert Gunning Méliès' direkte Adressierung des Publikums als ein Charakteristikum des »cinema of attraction«, das er als der Narrativisierung des Films nach 1906 vorangehend ausmacht.[110] Dieses erzeuge weniger eine Immersion als ein hohes Bewusstsein von der Situation der Zuschauenden als solcher und deren Neugier auf die technisch erzeugte Illusion.[111] Nicht die Absorption stehe hier im Vordergrund, sondern die Kuriosität.[112]

Diese Anerkennung der Illusion ist wiederum ein weiterer Import aus der Zauberkunst: Während das klassische Spieltheater versucht, eine möglichst realitätsnahe Welt unter Verleugnung der Anwesenheit des Publikums zu konstruieren, ist das Zaubertheater selbstreflexiv, ironisch und offen: Nicht nur reagiert es auf Para- und Meta-Texte wie in der Presse gemutmaßte Funktionsweisen der Illusionen, es kennt außerdem keine vierte Wand. Zauberkünstler_innen adressieren ihr Publikum, interagieren mit ihm, wenn sie Freiwillige auf die Bühne holen oder selbst den Zuschauerraum betreten. Illusionen werden hier als solche ausgestellt. Méliès' Filme vermitteln also einen Eindruck der Vorstellungen am Théâtre Robert-Houdin unter seiner Direktion und derjenigen ihres Vorbildes, der Egyptian Hall. Allerdings dürfen sie nicht als dokumentarisch missverstanden werden, denn schließlich bilden sie nicht einfach Bühnenillusionen ab, sondern adaptieren und transformieren diese für die Kamera.

107 Ebd.

108 Ebd., S. 34.

109 Ebd.

110 Zum *cinema of attraction* siehe Gunning 1986.

111 Gunning 1995, S. 121.

112 Ebd., S. 124.

Spezialeffekte

In der *Encyclopedia of Early Cinema* definiert Frank Kessler den Filmtrick als »any kind of intervention which manipulates the exact rendition of the visual impression that an actual scene would provide to an eye-witness«.[113] Meist wird zwischen Special und Visual Effects unterschieden, wobei Erstere beim Dreh am Set abgefilmt werden wie Pyrotechnik, Stunts oder Maske und Letztere in der Postproduction entstehen wie Animation, *mattes* oder *computer-generated imagery*.[114] Dan North legt in *Performing Illusions* dar, wie der frühe Film, insbesondere der Effektfilm, auf rezeptive Konventionen zurückgriff, die in den Zaubervorführungen des späten 19. Jahrhunderts als technische, formalisierte Unterhaltungsform eingeübt worden waren. Spezialeffekte erfordern also die gleiche Rezeptionshaltung wie Zauberkunststücke, ein »amalgam of the rational and the irrational, […] oscillation between emotion and reason«.[115] North bezieht sich auf das viktorianische Illusionstheater im weitesten Sinne, explizit auch auf die populärwissenschaftliche Effektshow, wie sie unter anderem in der Royal Polytechnic Institution etabliert war.

> The inherent transparency of visual effects, their dependence on the spectator's complicity in the illusion, has been a crucial component in their construction since the earliest days of cinema. These characteristics can be attributed in part to the influence of practical conventions from the magic theatre of the nineteenth century.[116]

Zauberkunststücke und Spezialeffekte provozieren zudem Fragen nach ihrer Funktionsweise. North zeichnet deshalb nicht nur eine Linie vom viktorianischen Bühnenillusionismus zu computergenerierten Effekten des 21. Jahrhundert, sondern auch zu deren Paratexten, in denen die Herstellung der Effekte erklärt wird:

113 Kessler 2005, S. 643.

114 Für eine umfassende Behandlung der Geschichte und Funktionsweise von Spezialeffekten im Film siehe beispielsweise Rickitt 2006.

115 North 2008, S. 12.

116 Ebd., S. 24–25.

> Even if the finished products included wholly imperceptible illusions (and they do not), the proliferation of extratextual materials would guide the spectator towards an awareness of their construction. In this way, the template for illusory aesthetics established in Victorian magic theatre still holds true. The most engaged spectator […] is the one who is always aware that she is being tricked, perhaps has partial knowledge of how that trick is being effected, but who wishes to see how that trick looks when performed. Special effects operate in the same way, requiring an engagement with the technique as well as the appearance of an illusion, and by granting extratextual knowledge to the viewer, the use of specific techniques can come to possess meaning.[117]

Die Effekte existieren also nicht allein um ihrer selbst oder um der Narration willen. Die Rezeptionshaltung der wissenden Zuschauenden bereichert sie um eine zweite Bedeutungsebene, die mit dem Rätsel um die Herstellungsweise zusammenhängt.

Einer der grundlegenden filmischen Effekte in Méliès' Repertoire ist die Mehrfachbelichtung. Dass Zauberkünstler bereits vor der Erfindung des Films mit dieser Technik vertraut waren, zeugt deren Herstellung von »Geisterphotographien« – wiederum in parodistisch-entlarvender Haltung zum Spiritismus. In den 1880er Jahren produzierte beispielsweise der deutsche Zauberkünstler Carl Willmann Aufnahmen mit semitransparenten »Gespenstern«, ebenso wie John Nevil Maskelyne.[118] Auch Houdini ließ sich mit »Geistern« ablichten. Berühmt ist seine Photographie mit Abraham Lincolns Phantom (→ Abb. 29). Im Film nutzte Méliès Mehrfachbelichtungen ab 1898 zunehmend, vorzugsweise um sich selbst oder seinen Kopf zu vervielfachen sowie um Figuren verkleinert oder vergrößert neben anderen erscheinen zu lassen, so beispielsweise in *Nain et géant* oder *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*. Von der engen Verflechtung zauberkünstlerischer mit kinematographischer Praxis zeugen die in Albert Hopkins' *Magic* (1897) enthaltenen Kapitel zu Photographie und Kinematographie, die hier neben denjenigen zu Bühnenillusionen

117 Ebd., S. 183.

118 Zu den »Geisterphotographien« Maskelynes und Willmanns siehe Natale 2016, S. 160–167.

und Theatereffekten stehen. Einige der hier abgedruckten Beispielbilder scheinen Méliès' vergrößerte und verkleinerte Darstellungen von Menschen oder ihren Köpfen neben Menschen in ›normaler‹ Größe inspiriert zu haben.[119] Ein eigener Abschnitt widmet sich der Aufnahme lebender Köpfe, die scheinbar auf Tischen liegen,[120] wie sie auch in *Un Homme de têtes* zu sehen sind: Mehrfach nacheinander trennt Méliès hier seinen Kopf ab und legt ihn jeweils links und rechts von sich auf Tische, während auf seinem Hals immer wieder neue Köpfe erscheinen. Interessant ist, dass er hier Gesten reproduziert, die auf der Zauberbühne dazu dienen würden, eine vermutete Methode (vermeintlich) auszuschließen. Beispielswese kriecht er, nachdem er seinen Kopf darauf abgestellt hat, unter einen Tisch, um zu demonstrieren, dass sich nichts darunter befindet. Impliziert wird hier, der zum aufgetischten Kopf gehörende Mensch würde, wie bei der »Sphinx«, unter dem Tisch sitzen und seinen Kopf durch eine Öffnung stecken, während sein Körper durch zwei im 90-Grad-Winkel zueinander stehende Spiegel vor dem Publikum verborgen wird. Im Film entsteht die Kopfmultiplikation jedoch durch Mehrfachbelichtung: Bei der jeweiligen Aufnahme befindet sich zwar tatsächlich Méliès' Körper unter dem Tisch, während derjenigen aber, in der er darunter klettert, ist auf dem Tisch ebenso wenig sein Kopf wie darunter sein Körper – sonst müsste ja zeitgleich ein zweiter Méliès unter dem Tisch verborgen sein.

Auch in anderen Filmen setzte Méliès in Hopkins' Zauberbuch beschriebene photographische Verfahren der Mehrfachbelichtung ein, beispielsweise in *L'homme orchestre* (1900), wo er siebenfach auftritt und mit sich selbst ein kleines Orchester bildet,[121] oder in *Le Mélomane*, in dem er sechsmal nacheinander seinen immer wieder nachwachsenden Kopf abnimmt und in die Luft wirft. Die Köpfe bleiben jeweils an einem von fünf Telegraphenkabeln – Zeugen der Verbreitung elektrischer Telekommunikation – stecken und werden hier zu lebenden Noten auf Notenzeilen, die den Auftakt von *God Save the Queen* markieren. Méliès hatte also – per Extrapolation aus bühnenzauberischen Praktiken – das Grundprinzip des *matte shots* entwickelt, eines Spezialeffekts, bei dem

119 Siehe beispielsweise Hopkins 1897, S. 426–430.
120 Ebd., S. 444–446.
121 Méliès beschreibt die mit der siebenfachen Belichtung verbundenen Schwierigkeiten im Herstellungsprozess dieses Films in Méliès 2004, S. 39–40.

mehrere Aufnahmen vor schwarzem Hintergrund zu einer kombiniert werden und der später zum Blue- beziehungsweise Greenscreen-Verfahren elaboriert wurde, einer Grundlagentechnik zeitgenössischer Filmeffekte. Eine weitere optische Entwicklung im Bereich der Spezialeffekte geht auf »Pepper's Ghost« zurück:

> The Ghost entered the twentieth century as an important invention for the film industry. The use of a small transparent mirror (often slightly silvered to increase the reflective qualities) was used in dozens of important inventions designed to process film images. The mirror is often called a »beam splitter,« and can be angled on an optical bench for the benefit of a lens, combining images for the point of view of the motion picture camera. The invention is dependent upon Dircks's original discovery.[122]

Am prominentesten kamen *beamsplitter* bei Frontprojektionen zum Einsatz, jahrzehntelang einer der am weitesten verbreiteten Effekte, beispielsweise um die Illusion einer sich verändernden Landschaft bei einer im Studio gedrehten Autofahrt zu erzeugen. Bereits im frühen 20. Jahrhundert ließen *glass shots*, bei denen eine Glasscheibe mit aufgemalten Gebäude-, Landschaftsteilen oder anderen Elementen beim Dreh vor die Kamera gesetzt wird, diese mit der aufgezeichneten realen Szene verschmelzen. Ähnlich wurden bis zur Verbreitung von *computer generated imagery* Kompositbilder mithilfe von auf Glas aufgebrachten *matte paintings* geschaffen, so beispielsweise der berühmte *matte shot* am Ende von *Planet of the Apes* (USA 1968, R.: Franklin J. Schaffner), der den aus dem Sand herausschauenden Oberkörper der Freiheitsstatue am Strand zeigt. Das durch Fritz Langs *Metropolis* (1927) berühmt gewordene Schüfftan-Verfahren erlaubt im Unterschied zum *matte shot* das Einfügen bewegter Objekte oder Personen ins Bild.[123] Hier wird durch einen teilweise durchlässigen, im 45-Grad-Winkel zur Kamera aufgestellten Spiegel gefilmt, der an anderer Stelle befindliche Personen oder Objekte reflektiert und sie so ins Filmbild einfügt. Auch dieser Spezialeffekt steht,

122 Steinmeyer 2001b, S. 66–67.

123 Zu filmischen Spezialeffekten mit Spiegeln siehe Finch 1984, S. 26–35. Zum Schüfftan-Effekt siehe z. B. Fleischer/Trimpert 2005, S. 35–46.

ebenso wie Méliès' Tricktechniken, in der Tradition zauberkünstlerischer Praktiken des 19. Jahrhunderts wie »Pepper's Ghost« oder »Metempsychosis«.

Méliès lässt verschwinden

Der erste Film, in dem Georges Méliès einen Spezialeffekt einsetzte, *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* von 1896, war eine Adaption der im vorangehenden Kapitel analysierten »Verschwindenden Dame«. Verwenden Teleportationsillusionen auf der Bühne in der Regel Doubles, kommt der Film ohne aus. Im Fall der »Verschwindenden Dame« übernimmt ein Drahtgestell diese Rolle, das über die sitzende Performerin gestülpt wird und ihren Körperumriss unter dem Tuch simuliert, während sie durch eine Bodenklappe entweicht. Ohne diese Mimikry ihrer fortdauernden Anwesenheit würde nicht der Eindruck einer Teleportation entstehen, weil sich dann offenbaren würde, dass die verstrichene Zeit zwischen ihrem Verschwinden und ihrem Wiedererscheinen schlicht lang genug ist, um an den Ort ihres Erscheinens zu gelangen. Die Zeitachsenmanipulation, die in der Live-Performance durch Bühnentechnik suggeriert wird, leistet im Film der Schnitt sowie die Manipulation der Aufnahme- und Abspielgeschwindigkeit.

Méliès tritt in *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* – wie in einer Reihe seiner Filme – als Zauberkünstler vor einer Kulisse auf, die die Bühne seines Zaubertheaters imitiert, und verbeugt sich anerkennend vor der Kamera. Seine Partnerin Jehanne d'Alcy kommt hinzu und verbeugt sich ebenfalls. Méliès breitet eine Zeitung auf dem Boden aus, stellt einen Stuhl darauf und bittet d'Alcy, sich zu setzen, woraufhin er sie sorgfältig mit einem großen Tuch verdeckt. Als er dieses wieder hebt, ist sie verschwunden. Mit einigen Gesten lässt er an ihrer Stelle ein Skelett erscheinen, gibt aber zu verstehen, ihm sei ein Fehler unterlaufen. Als käme ihm eine Idee, deckt Méliès das Skelett zu, woraufhin d'Alcy an dessen Stelle wiedererscheint. Beide verbeugen sich und gehen durch eine Tür auf der Seite ab, durch die sie sogleich für eine zweite Verbeugung noch einmal hereinkommen. Die hier inszenierte Transformation erinnert an das »Protean Cabinet«, in dem ein Junge erschien, sich nach dem Schließen und Öffnen der Tür in ein Skelett und anschließend in eine Frau

verwandelte (siehe 2.2.5).[124] Méliès' Film kombiniert also nicht nur, wie Matthew Solomon zeigt,[125] die Büheneffekte der erscheinenden und verschwindenden Dame, sondern referenziert mit dem Spiegelkabinett auch auf einen dritten.

Diese Adaption der »Verschwindenden Dame« war die erste von fünf, die in den ersten drei Jahren der Filmgeschichte entstanden und die nicht nur die andauernde Popularität der Bühnenillusion, sondern auch diejenige von Méliès' *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* bezeugen, woran sie mehr oder minder deutlich angelehnt sind: 1897 drehte Robert W. Paul mit Charles Bertram eine heute als verschollen geltende Version, die vermutlich auch die Verwandlung in ein Skelett beinhaltete. Im selben Jahr drehten auch J. Stuart Blackton und Albert E. Smith, Zauberkünstler und Gründer der Filmproduktionsgesellschaft Vitagraph, ihre *Vanishing Lady*. In Edisons Studio entstand ein Jahr später eine schlichte, 30-sekündige Version, in der sich eine Performerin auf einen Stuhl setzt, mit einem Tuch verdeckt wird und verschwindet. Pionierin des Films und erste Regisseurin Alice Guy-Blanché drehte im selben Jahr *Scène d'escamotage* für Gaumont. Darin legt sich eine Frau auf eine rechteckige Truhe, wird vom Zauberer mit einem weißen Tuch verdeckt und verwandelt sich in einen Affen. Dieser wird wieder zugedeckt und verschwindet, bevor auch die Truhe selbst zum Verschwinden gebracht wird. Die Performerin erscheint daraufhin stehend direkt vor der Kamera wieder und verschwindet erneut, als sie mit einem Tuch verdeckt wird. Abschließend öffnet der Zauberkünstler die Flügeltür im Hintergrund, durch die sie hereinkommt, um sich gemeinsam mit ihm zu verbeugen. Diese Variante erinnert an John Nevil Maskelynes Zauberstück *The Mystic Freaks of Gyges* (1866), in dem Darstellende in einem Spiegelkabinett erschienen, verschwanden und sich unter anderem in einen Gorilla verwandelten.[126]

124 Paech geht deshalb sogar davon aus, der Film sei eine Adaption des »Protean Cabinet«, das er allerdings fälschlicherweise Robert-Houdin zuschreibt; Paech 1991, S. 773–775.

125 Siehe Solomon 2010, S. 33.

126 Siehe dazu Steinmeyer 2001a, S. 136–137; Steinmeyer 2005a, S. 97–98, 100–101.

Das Erscheinen des Skeletts anstelle der Darstellerin in Méliès' *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (und vermutlich in Pauls Variation) wiederholt die makabre Ersetzung von Leben durch Tod bei der Entdeckung des Stopptricks, der hier seinen ersten effektorientierten Einsatz erfuhr. Einer häufig zitierten Anekdote zufolge entsprang Méliès' grundlegender Spezialeffekt einer medientechnischen Störung: Als er 1896 das Straßengeschehen auf dem Place de l'Opéra aufzeichnete, blieb der Film in der Kamera stecken und der Dreh musste pausiert werden. Méliès schreibt:

> Es dauerte eine Minute, um den Film freizubekommen und die Kamera wieder in Gang zu setzen. Während dieser Minute hatten die Passanten, Omnibusse, Wagen sich natürlich weiterbewegt. Als ich mir den Film vorführte, sah ich an der Stelle, wo die Unterbrechung eingetreten war, plötzlich einen Omnibus der Linie Madeleine-Bastille sich in einen Leichenwagen verwandeln und Männer zu Frauen werden.[127]

Méliès, der häufig die Originalität seiner Effekte betonte, mag den Stopptrick tatsächlich auf diese Weise entdeckt haben, allerdings hatte ihn Edisons Kameramann Alfred Clark bereits ein Jahr zuvor in *The Execution of Mary, Queen of Scots* eingesetzt, um die Darstellerin Marys vor der Köpfung durch eine Puppe zu ersetzen. Darin reproduziert der Filmschnitt eine der ältesten belegten magischen Operationen – das Zerstören und Wiederherstellen. Der auf die Zeit der 17. Dynastie datierte Westcar-Papyrus erzählt, wie Dedi von Djed-Snofru vor Pharaoh Cheops zwei Vögel und einen Stier köpfte, ihre Köpfe anschließend wieder auf die Körper setzte und die Tiere wiederbelebte.[128] Köpfungen gehören auch zum festen motivischen Bestand dessen, was Noam Elcott als *black-screen practices* bezeichnet.[129] Auch bei Méliès treten immer wieder Skelette, Trickaufnahmen vor schwarzem Hintergrund und (Selbst-)Köpfungen auf. Pries der bereits zitierte Artikel in *Le Monde* 1896 die Fähigkeit des Kinematographen an, Tote wiederauferstehen zu lassen,[130]

127 Méliès 2004, S. 38–39.
128 Papyrus Westcar. Zu Papyrus Westcar im zauberhistorischen Kontext siehe Taut 2015.
129 Elcott 2016a, S. 104.
130 Badreux 1896, zit. n.: Solomon 2010, S. 12.

so kehrt die Skelettwerdung Jehanne d'Alcys in *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* das auf groteske Weise ins Gegenteil. Die Ersetzung der jungen Frau durch ein Skelett assoziiert nicht ewiges Leben, sondern plötzlichen Tod und Verfall.[131] Auch hier konfrontiert uns *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* mit einer Zeitachsenmanipulation – in diesem Fall in Form einer instantanen Alterung bis hin zur Skelettwerdung als *memento mori*. Der Stopptrick, bei dessen erstem ungeplantem Einsatz ein Bus zu einem Leichenwagen wurde, scheint von Anfang an eine Affinität zum Tod gehabt zu haben, ebenso in *The Execution of Mary, Queen of Scots*, wo er eine Hinrichtung simuliert.

Im Unterschied zu Clark, der es versäumt hat, die Möglichkeiten seiner Entdeckung auszubauen, entwickelte Méliès, der Zauberkünstler, eine Palette weiterer Effekte auf Grundlage des Stopptricks. Lange dominierte unter Geschichtsschreibenden des frühen Films die Ansicht, es handle sich bei diesem schlicht um ein Anhalten der Kamera.[132] Jacques Malthête hat allerdings in einer detaillierten Analyse nachgewiesen, dass Méliès' Substitutionstrick tatsächlich Stopptrick und Schnitt kombiniert: Er filmte einige Sekunden über den Moment des Effekts hinaus und schnitt den Film anschließend, wobei der obere Teil des ersten überflüssigen Filmbildes als Klebestelle diente. Da die Darstellenden im unteren Bereich agieren, zieht dieser die Aufmerksamkeit der Zuschauenden an – was Méliès als Zauberkünstler selbstverständlich bedachte –, sodass Unebenheiten im oberen Abschnitt weniger ins Auge springen.[133] Die Nahtlosigkeit von Méliès' präziser Montagetechnik lässt sich besonders gut in *L'Impressionniste fin de siècle* (1899) oder *La Clownesse fantôme* (1902) beobachten, in denen sich Figuren im Sprung oder Fall in der Luft in andere verwandeln.

Derselbe Effekt macht in *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* die Bodenklappe ebenso überflüssig wie der Beweis – mittels ausgebreiteter Zeitung –, dass eine solche nicht eingesetzt wird. Der Film entstand nicht, wie der Titel suggeriert, im Théâtre Robert-Houdin,[134] denn für

131 Vgl. Mangan 2007, S. 130.

132 Diese Ansicht findet sich z. B. bei Deslandes 1968, S. 422; Engell 1992, S. 55; Mitry 1967–1980, S. 117; Sadoul 1973, S. 391.

133 Malthête 1984, S. 171–174.

134 Diese Ansicht findet sich z. B. bei Mangan 2007, S. 116.

einen Dreh mit dem damaligen Filmmaterial waren die Lichtverhältnisse in einem solchen Innenraum ungenügend. Wie alle Filme vor der Fertigstellung von Méliès' Studio wurde dieser unter freiem Himmel im Garten des Anwesens der Familie Méliès in Montreuil-sous-Bois gedreht,[135] was an den Wolkenschatten auf dem Boden zu sehen ist. Méliès legt also eine Zeitung auf die Erde, wo eine Bodenklappe ohnehin eine Unmöglichkeit wäre. Ebenso ist das Verdecken der Performerin mit einem Tuch – eine Operation, die auf der Bühne dazu dient, ihren Abgang zu verbergen – vor der Kamera überflüssig. So wie das Skelett einfach vor den Augen der Zuschauenden erscheint, könnte Jehanne d'Alcy hier unverdeckt verschwinden. Die Zeitung ist nicht nur eine Referenz auf de Koltas Illusion, sondern auch ein Verweis auf den illusionären Status des Films selbst, springt die Geste im Film doch gerade aufgrund ihrer Redundanz ins Auge. Laut North rückt Méliès zudem das Potenzial des Mediums Film in den Vordergrund, indem er das Skelett integriert, das nicht nur auf die phantasmagorischen Wurzeln des Films als Projektionsmedium referenziert, sondern auch eine wesentliche Ergänzung zu der damals bekannten Bühnenillusion darstellt.[136] In dieser, darauf weist Solomon hin, *kann* es nämlich gar nicht vorkommen: Die Performerin erscheint deshalb nicht am gleichen Ort, sondern im Zuschauerraum wieder, weil ihr Erscheinen auf der Bühne eine andere Bühnentechnik erfordert hätte als ihr Verschwinden. Die *erscheinende* Dame war deswegen eine eigenständige Bühnenillusion, die nicht zusammen mit der verschwindenden aufgeführt werden konnte.[137] Am Beispiel von Méliès' *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* zeigt sich, wie Zauberkünstler Bühnenillusionen aufgriffen und für den Film transformierten, wobei sie die Möglichkeiten des neuen Mediums als Illusionstechnik ausloteten. In Méliès' erstem Trickfilm lassen sich also sowohl Anleihen von der Bühne wiederfinden als auch Neuerungen, die von den Möglichkeiten des Mediums bedingt sind und die die Bühnenillusion entsprechend verändern beziehungsweise mehrere Illusionen vereinen.

135 Vgl. Malthête-Méliès 1995, S. 173–174.

136 North 2008, S. 55.

137 Vgl. Solomon 2010, S. 33. Siehe die Beschreibung der beiden Illusionen in N. N. 1895a und N. N. 1895b sowie Hopkins 1897, S. 39–43.

Leinwandmagie

Das Kino unterhält eine vielschichtige Affinität zum Illusionismus, die bereits in seiner Frühphase in Form einer Verflechtung beider Kunstformen zutage trat. Dieses Kapitel hat gezeigt, dass Zauberkünstler um 1900 zu den ersten Filmpionieren gehörten. Sie verfolgten die Entwicklung von Bewegtbildtechniken und führten bereits ab dem Frühjahr 1896 Filme in ihren Theatern vor. Zauberkünstler trugen maßgeblich zur raschen Verbreitung des Kinos bei, auch indem sie es auf ihren Touren in die Provinzen und auf andere Kontinente brachten. Zum Teil übten sie sich auch in der Filmproduktion, wobei sie zunächst häufig ihre Bühnenillusionen vor der Kamera reproduzierten – ein Genre, das Solomon als *films of tricks* bezeichnet. In einem nächsten Schritt entwickelten Pioniere wie Méliès filmische Spezialeffekte, indem sie ihr Repertoire ins neue Medium transferierten (*trick films*). In einer Anzahl seiner Filme tritt Méliès als Zauberkünstler auf, einige gehen direkt auf Bühnenillusionen zurück. Seine Adaption von de Koltas »La femme enlevée« zeigt beispielhaft die Verflechtung von Bühnenzauberkunst und frühem Trickfilm. Bereits hier wird die Illusion medienspezifisch transformiert, statt schlicht abgefilmt. Neben einem innovativen Effekteinsatz finden sich auch für die Zauberkunst spezifische Denkmuster wieder – nicht nur rezeptiv, sondern auch produktiv. Während das Publikum, wie North gezeigt hat, durch Zaubervorführungen eine Rezeptionshaltung für Illusionen eingeübt hatte, bringt Méliès diverse Anleihen von der Zauberbühne in den Film, beispielsweise die Zeitung, die er auf den Boden legt. Diese reflektiert nicht nur ein wissendes Publikum, sondern auch den illusionistischen Status der Vorstellung selbst. An Méliès' Schaffen zeigt sich besonders gut, wie die Vorstellungen, die er in der Egyptian Hall gesehen hatte, sein zauberkünstlerisches Schaffen prägten, dessen Konzept und Ästhetik sich wiederum in seine Filme übersetzte. Nicht ohne Grund waren es nicht die Maler und Fotoindustriellen Lumière und Skladanowsky, die Unternehmer Pathé und Gaumont oder Edisons Elektrotechniker und Ingenieure, sondern es war der Zauberkünstler Méliès, der eine Palette an Spezialeffekten erdachte, die in Abwandlungen bis heute grundlegend sind.

4 Techniken der Schwerelosigkeit. Levitation

Als ein Amalgam aus Religion, Okkultismus, Medientechniken und moderner Unterhaltungskultur steht Spiritismus in vielerlei Hinsicht in Wechselwirkung mit der Zauberkunst. Seit der Entwicklung des modernen Spiritismus profilierten sich die bekanntesten Zauberkünstler als Entlarver von Medien und führten zum Teil selbst ähnliche oder gleiche Effekte auf der Bühne vor. Einige viktorianische Illusionen gehen deshalb direkt auf Praktiken aus Séancen zurück. Dazu gehören bis heute aufgeführte Illusionen wie das Geisterkabinett oder Entfesselungen allgemein, aber auch die in diesem Kapitel untersuchte Levitation. Objekt der Obsession der beiden berühmtesten Zauberkünstler um 1900, John Nevil Maskelyne und Harry Kellar, wurde sie von Jim Steinmeyer als »the closest thing magicians have ever had to the Holy Grail«[1] bezeichnet. Einer der Gründe dafür ist die besondere Herausforderung, eine umfassende Maschinerie auf der Bühne zum Verschwinden zu bringen, weshalb die Levitation auf herausragende Weise verdeutlicht, dass illusionserzeugende Medientechniken unsichtbar sein müssen. Um diesen Effekt zu erreichen, bedienten sich Zauberkünstler um 1900 modernster Baustoffe und -technologien. Ist »Pepper's Ghost« über den Einsatz großflächiger Glasplatten mit moderner urbaner Architektur verknüpft, so lässt sich dasselbe über die Levitation in Bezug auf die Aufzugstechnik sagen. Und steht die »Verschwindende Dame« mit der Mechanisierung des horizontalen Verkehrs im Zusammenhang, so ist die Levitation mit derjenigen des vertikalen Transports verwoben. In dieser Zeit waren zum ersten Mal schwebende Menschen auf einer

1 Steinmeyer 2005a, S. 170. Steinmeyer bezieht sich dabei speziell auf die unten beschriebene Levitation Maskelynes, die von Kellar kopiert wurde.

Bühne zu sehen, die sich scheinbar ohne Stütze rauf und runter bewegten, als sei die Schwerkraft ausgesetzt. Die Levitation imitiert also nicht etwa den Vogelflug, sondern die Bewegung eines Fahrstuhls.

Diese Großillusion offenbart also mehrere Aspekte der Bühnenzauberkunst im späten 19. Jahrhundert: Neben dem Einfluss spiritistischer Praktiken, dem hohen Grad an Technisierung und der impliziten Theoretisierung der Technik gehören dazu auch zauberkünstlerische Netzwerke der Piraterie sowie die Integration technischer Mängel in die Inszenierung. Die scheinbare Leichtigkeit der schwebenden Person wird in allen unten beschriebenen Beispielen durch eine komplexe Bühnenmaschinerie erzeugt, und zwar unter der Bedingung, dass sie für die Zuschauenden unsichtbar bleibt. War Bühnenzauberkunst zu der Zeit also einerseits auf die Produkte der Industrialisierung angewiesen, bestand ihre Herausforderung darin, die effektgenerierenden Mechanismen zu verbergen. Die Basis der Großillusionen des späten 19. Jahrhunderts – das lässt sich an der Levitation besonders gut verdeutlichen – war das Zusammenspiel einer unsichtbar gemachten mechanisch-technischen materiellen Grundlage und eines inszenatorisch betonten romantischen Magiekonzepts. Dieses Kapitel zeichnet die Geschichte der Levitation vom Spiritismus, dessen Konnex mit moderner Zauberkunst im ersten Teil entfaltet wird, über Robert-Houdins einflussreiche »Suspension éthéréenne« und einige andere Versionen bis zu den berühmtesten Levitationen Maskelynes und Kellars nach und kontextualisiert sie im Hinblick auf Kultur- und Technikgeschichte.

4.1 Zauberkunst und Spiritismus

> Since the earliest days of the Spiritualist movement, too, it had been recognized that fraudulent mediums were in effect magicians gone bad. It followed that magicians were uniquely qualified to expose their methods. In the 1880s Kellar in his own show explained table-tipping, spirit-materialization, and similar phenomena. Since the methods of the séance room and the magic show were sometimes identical, however,

> such exposés came perilously near violating the cardinal rule of magic: Don't Expose.[2]

Zauberkunst und Spiritismus lassen sich als zwei alternative Projekte verstehen, die um 1850 in ihrer modernen Form entstanden und danach parallel verliefen, wobei sie sich vielerorts trafen und kreuzten. Zu diesem Zeitpunkt war die Popularität der Phantasmagorie gesunken und eine neue Art von Geistererscheinung zog Publika an: Im März 1848 erlebte eine Familie in Hydesville, New York etwas, das als der Geburtsmoment des Spiritismus gilt: Die Schwestern Margaret und Catherine Fox schienen mittels Klopfzeichen mit dem Geist eines ehemaligen Bewohners ihres Hauses zu kommunizieren. Ihre ältere Schwester Leah erkannte das ökonomische Potenzial dieser Demonstration und begann, öffentliche Vorführungen zu organisieren. Spiritismus erfreute sich in den USA und in Europa enormer Popularität und entwickelte sich zu einer elaborierten Glaubensvorstellung, die sich bald von den Geschwistern Fox ablöste und auch bestehen blieb, lange nachdem die Fox-Schwestern im Oktober 1888 ein Bekenntnis veröffentlichten, die Klopfgeräusche mit ihren Zehengelenken erzeugt zu haben.[3]

Um mit Toten zu kommunizieren, begaben sich spiritistische Medien in Trancezustände, in denen sie zu Sprachrohren der Geister wurden. Diese bewegten zudem Gegenstände, ließen Personen schweben oder manifestierten sich selbst in Form von Körperteilen, hellen Gestalten oder Ektoplasma. Spiritismus ist ausführlich erforscht worden, unter anderem von Diethard Sawicki, Ruth Brandon, Alex Owen, Molly McGary, Sophie Lachapelle und R. Laurence Moore. Simone Natale hat jüngst dafür plädiert, den angloamerikanischen Spiritismus nicht nur als religiöses oder wissenschaftshistorisches Phänomen zu betrachten, sondern auch als Bestandteil einer kapitalistischen Populärkultur. Als solcher war er nicht nur theatrale Praxis und spielerische Form der gesellschaftlichen Unterhaltung, sondern auch maßgeblich auf den um Medien generierten Starkult sowie die Kontroversen und Diskussionen um Täuschung und Betrug angewiesen.[4] Spiritisten adaptierten im Showgeschäft übli-

2 Silverman 1996, S. 284.
3 *The New York World*, 21. Oktober 1888; zit. n.: Houdini 1924, S. 5–11; N. N. 1888.
4 Siehe dazu Natale 2013.

che Marketingstrategien und luden sogar Kritiker, Skeptiker und Wissenschaftler ein, an ihren Séancen teilzunehmen, da sie von den Diskussionen profitierten, die infolge von Offenlegungen entstanden.[5] Der Authentizitätsdiskurs ist also ebenso integraler Bestandteil des Spiritismus wie der Zauberkunst. David Walker hat untersucht, wie Spiritisten seit den ersten Demonstrationen der Geschwister Fox selbst Hinweise auf Möglichkeiten der Täuschung und versteckte Agenten streuten und zu kritischen Untersuchungen ihrer Manifestationen animierten, da ihr Erfolg maßgeblich auch auf versuchten oder erfolgreichen Entlarvungen beruhte.[6] John Nevil Maskelyne erwähnt in einem Interview, dass nach einer Offenlegung durch ihn eine Anzahl von Personen Séancen des betroffenen Mediums besuchten, »with the object of catching the lady red-handed«.[7] Sie blieben erfolglos, weil sie die fragliche Manifestation nicht vorführte, aber auch in diesem Fall erwies sich die Offenlegung als publikumswirksam für das Medium. Dass dies auch für die entlarvenden Zauberkünstler funktionierte, belegt derselbe Artikel, indem er Maskelynes antispiritistische Betätigung als Hauptquelle seiner öffentlichen Reputation identifiziert.[8]

Spiritismus und Zauberkunst fußen auf der Technisierung des 19. Jahrhunderts und verwenden ähnliche Methoden zur Erzeugung medialer Effekte. Insbesondere die Brüder Ira (1839–1911) und William Davenport (1841–1877) waren zwischen Spiritismus und Zauberkunst angesiedelt – zwar beanspruchten sie nie explizit übernatürliche Fähigkeiten, sie wiesen sie aber auch nicht ab, sofern ihnen solche unterstellt wurden. In England tourten sie unter dem Management eines Mr. Palmer, zu dessen Kunden auch Zauberkünstler zählten,[9] und beeinflussten unter anderem maßgeblich zwei der herausragenden Zauberkünstler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, John Nevil Maskelyne und Harry Houdini. Wie das Zitat am Beginn dieses Abschnitts betont auch Simon During

5 Siehe dazu ausführlich ebd.; Natale 2011b und Natale 2016, hier besonders S. 65–105.

6 Walker 2013. Zum spiritistischen Entlarvungsdiskurs aus medienwissenschaftlicher Sicht siehe Schüttpelz 2009.

7 Lewis 1895, S. 81.

8 Ebd., S. 74.

9 Vgl. Lamont 2006, S. 23.

die bis zur Austauschbarkeit reichende Nähe beider Arten von Vorführung: »[W]hat was a magic show on one night could (without technical changes) be presented as a spiritualist séance on the next night.«[10] Peter Lamont sieht den Unterschied zwischen beiden Vorführungen in der Rahmung: Ist Zauberkunst die Demonstration des Anscheins echter Magie, so ist eine Séance die Demonstration echter Magie. Stehen Zauberkünstler_innen und ihr Publikum also gleichermaßen außerhalb des performativen Rahmens – das heißt, beide kommen implizit überein, dass es sich bei der Vorführung um eine Illusion handelt – platzieren Spiritist_innen ihr Publikum innerhalb dieses Rahmens, während sie selbst außerhalb stehen.[11] In Séancen war es »necessary that the sitters should be unaware not only of the nature of the deception,« schreibt Lamont, »but also of the very presence of deception.«[12]

Die methodische Ähnlichkeit von Zauberkunst und Spiritismus erlaubte Vertretern Ersterer, die Illusionstechniken Zweiterer offenzulegen und sich dabei öffentlich gegen Spiritismus zu positionieren.[13] Fast alle namhaften Zauberkünstler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts exponierten spiritistische Medien – neben den Maskelynes auch Alexander Herrmann, Harry Kellar, Robert Heller und besonders Houdini. In der Regel reproduzierten sie in ihren eigenen Shows in spiritistischen Séancen popularisierte Effekte, deren säkularen Charakter sie zugleich betonten: Spiritistische Medien, so die Behauptung, erzeugten diese Effekte ebenso mithilfe von Handfertigkeit und Bühnentechnik wie Zauberkünstler_innen, gäben aber im Unterschied zu diesen vor, übersinnliche Fähigkeiten zu demonstrieren, und nutzten so Hinterbliebene in verwundbaren emotionalen Situationen aus. Zugleich konstruiert Zauberkunst die eigenen Zuschauenden als Skeptiker, denen visuelle Kompetenz ebenso zugesprochen wird wie die Fähigkeit, eine Illusion als solche zu erkennen – in Abgrenzung zu den leichtgläubigeren Anhängenden des Spiritismus, die sich täuschen ließen, so das Narrativ.[14]

10 During 2002, S. 71.

11 Lamont 2006, S. 24–25.

12 Ebd., S. 26.

13 Zur Opposition von Zauberkünstlern und Spiritisten siehe Buescher 2014; Lamont 2004, S. 907–909; Ralley 2010, S. 82–87.

14 Siehe dazu Natale 2011a, S. 105.

Als der erste prominente Zauberkünstler und Spiritistenentlarver gilt John Henry Anderson, »The Wizard of the North«, der 1853 Methoden des Tischklopfens in London demonstrierte[15] und diese 1855 in *The Fashionable Science of Parlour Magic* publizierte. Nicht vergessen dürfen wir, dass solche Inszenierungen Bestandteil der Öffentlichkeitsarbeit waren – ein Bereich, in dem Anderson als Zauberkünstler Standards setzte, die unter anderem von Robert-Houdin und Maskelyne adoptiert wurden.[16] Zentrales Element eines solchen, besonders ab dem späten 19. Jahrhundert, waren großformatige, elaborierte und farbenfrohe Plakate, die bis heute zur Dekoration von Zaubertheatern und -vereinen verwendet werden.[17] Diese entstanden in einer Blütezeit der Plakatkunst infolge der Entwicklung der Chromolithographie durch Godefroy Engelmann im Jahr 1837. Viele davon stellte die 1847 in Cincinnati, Ohio gegründete *Strobridge Lithographing Company* her, die auch für ihre ikonischen Zirkusplakate, unter anderem für *Barnum & Bailey* und *The Ringling Brothers*, bekannt ist. Zu ihren Stammkunden zählte Harry Kellar. Kellars Plakat, auf dem mehrere Teufelchen zu sehen waren, die dem Zauberer Geheimnisse ins Ohr flüsterten (→ Abb. 14a), wurde von zahlreichen Zauberkünstlern von Howard Thurston bis Ricky Jay kopiert (→ Abb. 14b) und etablierte die roten Dämonen als Marker des Berufs. Plakate für Herrmann the Great[18] (→ Abb. 15) fertigte unter anderem die New Yorker *Miner Litho Company* an, die bis 1935 bestand und überwiegend Filmplakate, unter anderem für United Artists und Fox herstellte, so beispielsweise für den ersten Monumentalfilm *Quo Vadis?* (Italien 1913, R.: Enrico Guazzoni) oder für D. W. Griffiths *Birth of a Nation* (USA 1915) und *Intolerance* (USA 1916).

---

15 Vgl. Lamont 2005, S. 58–60.

16 Zu John Henry Andersons Publicity siehe Dawes 1979, S. 111–112; Christopher/Christopher 1996, S. 111–112, 120–122.

17 Im 2009 im Taschen-Verlag erschienenen Bildband *Magic, 1400s–1950s* wurden zahlreiche Zauberplakate reproduziert. 2017–2018 zeigte das Musée McCord in Montréal in der Ausstellung *Illusions. The Art of Magic* Zauberplakate aus dem »Goldenen Zeitalter«, die im gleichnamigen Ausstellungskatalog abgedruckt sind.

18 Da die *Miner Litho. Co.* in Alexander Herrmanns Todesjahr gegründet wurde, handelt es sich hierbei um dessen Neffen Léon, der 1896 von dessen Witwe Adelaide engagiert wurde, um in der Show als »Herrmann the Great« aufzutreten.

Als berühmtester Spiritistenentlarver reüssierte Harry Houdini, der unter anderem das erfolgreichste Trancemedium seiner Zeit, Margery, bloßstellte. Seine Offenlegung ihrer Methoden im Jahr 1924 verhinderte, dass Margery das vom *Scientific American* ausgeschriebene Preisgeld für authentischen Kontakt mit dem Jenseits erhielt.[19] Jüngst war es in erster Linie der Zauberkünstler James Randi, der seit den 1970er Jahren vorgeblich paranormal begabte Personen wie Uri Geller öffentlich bloßstellte und als Betrüger kritisierte. Einen ähnlich aufklärerischen Gestus wie seine Kollegen im späten 19. Jahrhundert adoptiert der britische Zauberkünstler Derren Brown in seiner dokumentarischen Realiy-TV-Show *The Push* (2016). Hier sollen unwissende Teilnehmende durch sozialen Zwang zu einem Mord gebracht werden. Am Ende der Sendung erklärt Brown in die Kamera, das Wissen um Manipulationstaktiken, wie sie in der Sendung demonstriert wurden, schütze vor Täuschung und blinder Folgsamkeit. Seine Expertise als Zauberkünster, so die Implikation, erlaube die fruchtbare und moralisch gebotene Offenlegung von Täuschungsmechanismen. »By understanding how we can be manipulated, we can be stronger. We can say ›No‹.«[20]

Seine Kollegen im späten 19. Jahrhundert grenzten sich mit einem ähnlichen moralisch-aufklärerischen Anspruch von Spiritisten ab. Darüber hinaus nutzten sie Séancen als Inspirationsquelle für eigene Vorstellungen, sodass Elemente des Spiritismus sich fest im Zauberrepertoire verankerten. So steht beispielsweise eine Offenlegung der Methoden der Gebrüder Davenport am Beginn der Karriere Maskelynes: Ira und William Davenport begannen in den 1850er Jahren mit ihren Vorführungen, vermutlich nachdem sie den Séancen der Fox-Schwestern in Rochester, New York beigewohnt hatten. Sie ließen in einem dunklen Raum Klopfgeräusche erschallen, die als Kontaktaufnahmen aus dem Jenseits interpretiert wurden. Ihr »Davenport Cabinet« (→ Abb. 16 und 17) war eine mobile Mischung des dunklen Raums der Fox-Schwestern mit Jonathan Koons' »Spirit Room«, einer Holzhütte, die Koons 1852, ebenfalls in Anlehnung an die Demonstrationen der Fox-Schwestern, in Athens Coun-

19 Zu Houdini und Margery siehe Kalush/Sloman 2007, S. 405–450; Silverman 1996, S. 322–358, 376–384.

20 *The Push*, 01:08.

ty, Ohio konstruierte. Darin wurde einem Publikum von etwa 20 Personen ein Gespensterspektakel geboten: In völliger Dunkelheit spielten diverse Musikinstrumente,[21] phosphoreszierende Hände erschienen und berührten die Anwesenden. Bei den Brüdern Davenport schrumpfte der »Spirit Room« auf die Größe eines Kleiderschranks, wie er später auch in Bühnenillusionen wie dem »Protean Cabinet« vorkam. Darin nahmen sie Platz und ließen sich an den Händen fesseln. Anschließend wurden die Türen geschlossen, woraufhin an den darin angebrachten Öffnungen Hände oder scheinbar selbsttätig spielende Musikinstrumente erschienen. Als die Türen des Kabinetts wieder geöffnet wurden, saßen Ira und William Davenport unverändert und gefesselt auf ihren Plätzen. Auf diesen ersten Act – namentlich als »lighted séance« auf spiritistische Praktiken referierend –, folgte die »dark séance«, bei der ein Publikumsmitglied zwischen den beiden Brüdern im Schrank Platz nahm, ohne die Manifestationen zu beeinträchtigen oder anschließend verraten zu können, wie sie zustande kamen.[22] Diese später auf Zauberbühnen als Geisterkabinett (*Spirit Cabinet*) popularisierte Vorführung wurde vom Bühnenmedium Anna Eva Fay und von diversen Zauberkünstlern wie Alexander Herrmann oder Harry Kellar imitiert (Letzterer war mehrere Jahre lang als Assistent der Davenports tätig). Unter dem Namen »Cassadaga Propaganda« – einer Referenz auf die 1894 gegründete spiritistische Gemeinde Cassadaga in Florida – popularisierte Kellar später eine von Maskelyne entwickelte Miniaturversion des Geisterkabinetts. Auch Maskelynes berühmter »Box Trick« geht auf das Kabinett der Davenports zurück. Darauf basierte wiederum Harry Houdinis »Metamorphosis«, die Illusion, mit der er erste Bekanntheit erlangte, als er begann, ein zentrales Element der Vorführungen der Gebrüder Davenport, die Entfesselung, zur karriereprägenden Spezialisierung zu machen.[23]

---

21 Zu Koons und Musik im Spiritismus siehe Natale 2016, S. 25–26.

22 Zu den Gebrüdern Davenport siehe Caveney/Miesel 2003, S. 28–37; Clarke, 2001, S. 295–301; Price 1985, S. 443–447. Eine solche Vorstellung in der Egyptian Hall beschreibt ein Zeitungsartikel vom 24. März 1874; Ephemera from the Egyptian Hall, London Metropolitan Archives, S. 72, Rückseite.

23 Obwohl das eigentliche Kunststück der Davenports aus einer Entfesselung bestand, sprachen sie ihr als alleinstehende Performance keine Publikumswirksamkeit zu; siehe Fitzsimons 1980, S. 80–81.

Während ihrer Europatour traten die Davenports am 7. März 1865 im englischen Cheltenham auf, unter anderem vor dem als Uhrmacher und Juwelier ausgebildeten John Nevil Maskelyne.[24] Durch einen Spalt im Vorhang entdeckte er ein wichtiges Detail im Innern des Kabinetts, das Aufschluss darüber gab, wie die Davenports ihre Kunststücke bewerkstelligten. Maskelyne kündigte an Ort und Stelle eine Imitation an, die er gemeinsam mit dem Tischler George Alfred Cooke am 19. Juni auf derselben Bühne und anschließend auf einer Tour durch England vorstellte.[25] Diese Entlarvung tat der Karriere der Davenports keinen Abbruch – im Gegenteil beförderte sie diese[26], ebenso wie sie diejenige Maskelynes als Zauberkünstler anstieß. »[B]y far the most important result of the Davenports' performance,« schreibt Sidney W. Clarke 1928, »was that it directly led to the entry into professional conjuring of one who for over half a century was to be the acknowledged leader of the legitimate exponents of the magic art and the arch-foe of fraud and imposture in so-called spiritualistic and occult circles.«[27]

Wie auch andere »Entlarvungen« spiritistischer Praktiken durch Zauberkünstler legte diejenige Maskelynes und Cookes keineswegs die Methode der Davenports offen, sondern demonstrierte deren Reproduzierbarkeit ohne Anspruch auf Unterstützung aus dem Jenseits. Zauberkünstler versetzten hier durch *showmanship* aufpolierte Versionen der aus Séancen bekannten Manifestationen in einen Kontext der säkularisierten Unterhaltungskultur. Solche Vorstellungen wurden zum wichtigen Vermarktungsinstrument Maskelynes und Cookes, die sich unter anderem als »The Royal Illusionists and Anti-Spiritualists« bewarben. Ihre erste Show in der Egyptian Hall, *Modern Miracles* (1873), bestand ausschließlich aus von Séancen angeregten Illusionen[28] und enthielt unter

24 Zu Maskelynes Werdegang siehe Lewis 1895, S. 74–77; Steinmeyer 2005a, S. 95–97.

25 Siehe dazu einen Artikel im *Figaro* vom 20. Januar 1875; Ephemera from the Egyptian Hall, London Metropolitan Archives, S. 76. Zu Maskelyne und den Davenports siehe auch Caveney/Miesel 2003, S. 35; Clarke 2001, S. 301–305; Devant 1931, S. 187–190; Jenness 1967, S. 23; Morton 1877, S. 25–31; Sharpe 1985, S. 425; Steinmeyer 2005a, S. 95–97.

26 Vgl. Natale 206, S. 30.

27 Clarke 2001, S. 301.

28 Siehe Morton 1877, S. 26. Auch ein Programmheft der Egyptian Hall von 1873 im

anderem »The Mystic Ascent«, die erste Schwebeillusion Maskelynes. In ihrem Sketch *Modern Spiritualism* legte Maskelyne 1876 die Methoden der *rappings* der Geschwister Fox, der Séancen und Levitationen Daniel Dunglas Homes sowie der Manifestationen der Gebrüder Davenport offen. Weitere Referenzen auf den Spiritismus finden sich beispielsweise in ihrem Zauberstück *A Spirit Case or Daffodil Downy's Light and Dark Séance* (1882), einer satirischen Referenz auf die Séancen des spiritistischen Schreibmediums Henry Slade (im Stück Dr. Blade).[29] Als dieser im Oktober 1876 wegen Betrugs angeklagt war, demonstrierte Maskelyne seine Methode des Erscheinenlassens vermeintlicher Geisterbotschaften auf Schiefertafeln vor dem Londoner Polizeigericht, was nicht nur zu Slades Verurteilung beitrug, sondern sich auch als werbeträchtig für die Egyptian Hall erwies, wo »slate writing« ab dem Folgemonat Teil der täglichen Vorstellung war.[30] Später deckte Maskelyne die Methoden Anna Eva Fays, der »Magnetic Lady«, sowie des Mentalistenehepaars Baldwin auf.[31] In dieser Tradition fanden noch 1909 Demonstrationen spiritistischer Vorführungen an der Nachfolgeeinrichtung in der St. George's Hall, statt, wo beispielsweise Dr. Wilmar die Methoden May und Lizzie Bangs' zur Herstellung von *spirit paintings* aufdeckte. Ähnliche »Offenlegungen« finden sich auch in den Repertoires anderer Zauberkünstler. Beispielsweise beinhaltete der zweite Teil von Kellars Show, mit der er 1876 in Australien auftrat, unter dem Titel »Thirty Minutes with the Spirits« neben der schon jahrelang im Programm enthaltenen Davenport-Séance auch eine Aufdeckung von Anna Eva Fays Methoden.[32] In seiner Show *Mysteries of the Mahatmas Outdone* am 18. November 1891

Bestand der London Metropolitan Archives gibt Aufschluss über spiritistisch inspirierte Illusionen; Ephemera from the Egyptian Hall, S. 74. Eine Rezension der Vorführung Maskelynes und Cookes in der St. James's Hall in *The Standard* vom 3. April 1873 erwähnt »schwebende« Tische; ebd.

29 Zu diesem Stück siehe McCosker 1982, S. 653–662.

30 Siehe dazu Jenness 1967, S. 37; Willmann 1979, S. 158. Zu Slades Verhandlung siehe Luckhurst 2002, S. 44–47.

31 Maskelynes Offenlegung der Methoden der Baldwins ist abgedruckt in: Evans 1922, S. 408–409.

32 Siehe dazu die Rezension seiner Vorführung in Melbourne in *Argus* vom 27. Dezember 1876, zit. n.: Caveney/Miesel 2003, S. 64.

wurde unter anderem »a complete exposé of Madame Blavatsky, which will be reproduced in full light«, angekündigt.[33]

Diese Vermischung spiritistischer und bühnenzauberischer Praktiken führte zu deren teilweiser Ununterscheidbarkeit. Beispielsweise sollen Robert-Houdin und Maskelyne jeweils nach Vorstellungen von Zuschauerinnen aufgesucht und um übernatürliche Dienstleistungen gebeten worden sein. In Robert-Houdins Fall bedrohte ihn die »elegante junge Frau mit gutem Benehmen« sogar mit einem Dolch, woraufhin er eine Zauberformel aus einem Buch vorlas und seinen Auftrag, Rache an ihrem untreuen Mann zu üben, für erfüllt erklärte.[34] Maskelyne berichtet, wie eine »cadaverous-looking lady« ihm nach einer Vorstellung eine graue Feder reichte, mit der Bitte, anhand dieser ihre entflogene Taube ausfindig zu machen. Ganz in der Rolle des antispiritistischen Rationalisten entgegnete er: »There is probably a cat next door.«[35] Wenn Zauberkünstler die gleichen Effekte vorführten wie spiritistische Medien – und zwar explizit ohne Rückgriff auf übernatürliche Fähigkeiten – führte das also nicht immer dazu, dass den spiritistischen Medien ebensolche tatsächlich abgesprochen wurden. Mitunter wurden umgekehrt Zauberkünstlern Fähigkeiten zugesprochen, die spiritistische Medien für sich beanspruchten. Im gleichen Zeitungsartikel, in dem Maskelyne von seiner Besucherin erzählt, stellt er klar, kein Schwarzmagier zu sein. Tatsächlich, betont er, sei er ein »practitioner of white magic; that is to say, a skilled artist in the presentation of marvelous effects produced only by natural causes.«[36] Selbst in der Selbstidentifikation als Rationalist rekurriert der Zauberkünstler auf die frühneuzeitliche Unterscheidung zwischen Schaden- und Heilzauber. An anderer Stelle schreibt Maskelyne, Spiritisten hätten ihn aufgrund seiner im »Box Trick« suggerierten Fähigkeit, sich aus einer verschlossenen Truhe zu befreien, für ein Medium gehalten.[37] Ähnlich unterstellte Arthur Conan Doyle Houdini, aus Fesseln, Kisten und Gefängniszellen zu entkommen, indem er sich dematerialisierte –

33 Siehe Caveney/Miesel 2003, S. 209.

34 Robert-Houdin 1969, S. 184–185.

35 Diese Anekdote ist in einem Zeitungsartikel vom 2. September 1873 überliefert; Ephemera from the Egyptian Hall, London Metropolitan Archives, S. 71.

36 Ebd.

37 Maskelyne 1874, S. 5–6.

eine Fähigkeit, die er als Illusion verschleierte.[38] John H. Pepper schreibt, er habe »a trunk full of letters referring to the ghost illusion« gesammelt, »many treating it as a supernatural phenomenon, and not an effect from natural causes.«[39] Kellar wurde 1884 von der vom ehemaligen Spiritisten Henry Seybert an der University of Pennsylvania zur Erforschung von Spiritismus gegründeten Kommission einer Reihe von Tests unterzogen, die seine übernatürlichen Fähigkeiten prüfen sollten.[40] Auch in den Augen der Mitglieder der Kommission war ein Zauberkünstler also offenbar nicht von einem spiritistischen Medium unterscheidbar: Da Geistermanifestationen, das Erscheinen von Schrift auf Schiefertafeln und das Geisterkabinett Teil von Kellars Darbietung waren, war er für sie ein auf Authentizität zu prüfendes Medium. Das Personal beider Bereiche war mitunter austauschbar: Trat Houdini zu Beginn seiner Karriere mit seiner Frau Bess als spiritistisches Medium auf, blickten umgekehrt einige spiritistische Medien auf Karrieren als Theaterdarsteller oder Schausteller zurück.[41] Martin Van Buren Bly performte gleichzeitig als Medium und als Entlarver von Spiritisten und weigerte sich, zur Authentizität seiner eigenen Manifestationen Stellung zu beziehen.[42] Auch Daniel Dunglas Home, eines der erfolgreichsten viktorianischen Medien, veröffentlichte Offenlegungen spiritistischer Methoden, ohne die Authentizität seiner eigenen Vorstellungen in Zweifel zu ziehen.[43] Home erregte besonders große Aufmerksamkeit mit seinen Levitationen. Von Zauberkünstlern aufgegriffen, wurden diese zu einem ikonischen Bestandteil ihrer Repertoires.

38 Vgl. Boston/Parrish 1947, S. 109; Price 1985, S. 196; Solomon 2010, S. 99, Steinmeyer 2005a, S. 153.

39 Pepper 1890, S. 25, 28.

40 Siehe dazu Caveney/Miesel 2003, S. 137–140.

41 Vgl. Natale 2016, S. 21–22.

42 Zu Bly siehe Walker 2013, S. 41–44.

43 Siehe dazu Lamont 2006.

4.2 Schweben in der Bühnenzauberkunst

Eine Vorgängerillusion der dynamischen Levitation, bei der sich die schwebende Person vertikal bewegt, ist die statische Suspension, bei der sie an der Stelle schwebt. James Whaley definiert die Levitation als »the effect of an object (usually a person) rising in the air without apparent means of physical lift, as distinguished from mere static suspension«.[44] Beide Variationen haben eine Vorgeschichte in Mystizismus und Mythos, beispielsweise wird im Christentum die Fähigkeit zur Levitation Besessenen, Hexen und Heiligen zugeschrieben. Deren berühmtestes Beispiel ist Jesus' Schweben über dem Wasser (Mt. 14, 24–32); neben anderen Kunststücken demonstriert Simon Magus die Levitation in den Apokryphen.[45] Der »schwebende sitzende Mann«, eine Illusion, die bis heute gelegentlich auf Marktplätzen zu sehen ist und bei der eine Person in der Luft zu sitzen scheint, mit einer Hand auf einen Stock gestützt, geht auf die hinduistische Vorstellung zurück, Gurus könnten das Schweben in der Meditation erreichen. Diese Illusion verbreitete sich im Westen, als Reisende in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Berichte über die magischen Fähigkeiten indischer Fakire mitbrachten.[46] Einer der bekanntesten Fernsehzauberkünstler des 20. Jahrhunderts, Doug Henning, beendete seine Karriere 1987, um am Maharishi Veda Land, einer Art magischem Vergnügungspark im Himalaya mitzuarbeiten, gemeinsam mit dem Maharishi Mahesh Yogi, Begründer der transzendentalen Meditation, zu deren Techniken auch das »yogische Fliegen« gehört, ein angeblich durch Meditation und Yoga-Übungen induziertes Schweben.

Kannten bereits antike Theaterinszenierungen das Schweben und Fliegen, beispielsweise wenn der Wagen am Ende von Euripides' *Medea* sie in den Himmel trug,[47] wurden Schwebeillusionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf westlichen Zauberbühnen populär. Im

44 »Levitation,« in: Whaley 2007, S. 531. Zur Unterscheidung von Suspension und Levitation siehe auch Booth 1980, S. 108; Smith 1967, S. 36–37.

45 Siehe dazu Macho 2004a, S. 31.

46 Siehe dazu insb. Jay 1999, S. 1–4; siehe auch Booth 1980, S. 108; Clarke 2001, S. 375–378; Sharpe 1976, S. 247–248; Teale 1929, S. 109.

47 Eur. Med., 1291. Zu illusionistischen Theater- und rituellen Zaubermaschinen siehe Macho 2004a.

Laufe der Zeit standardisierten sich die Bestandteile der Levitation, deren Entwicklung im Folgenden abrisshaft nachgezeichnet wird:

- Das Versetzen der schwebenden Person in einen Trancezustand – ein zu jener Zeit populäres Motiv in diversen Performances von spiritistischen Séancen bis zu Wunderheilungen,[48]
- das Schweben ihres rigiden Körpers in horizontaler Lage, wobei er sich zunächst aufwärts bewegt, für einige Zeit in der Luft verbleibt und anschließend wieder zurück zum Ausgangspunkt hinunter schwebt sowie
- das Herumführen eines Reifens um die schwebende Person in der Luft als ›Beweis‹ für die Abwesenheit von Stütz- und Haltevorrichtungen.

4.2.1 Robert-Houdins »Suspension éthéréenne«

Das erstgenannte Element, den Trancezustand während des Schwebens, scheint Jean Eugène Robert-Houdin in seiner »Suspension éthéréenne« eingeführt zu haben, einer Illusion, die auch den Begriff »Suspension« im Zauberjargon etablierte.[49] Er führte sie mit seinem Sohn Émile ab Oktober 1847 in seinen *Soirées fantastiques* vor. Robert-Houdin leitete die Suspension narrativ mit der Behauptung ein, eine neue Eigenschaft des Ethers entdeckt zu haben: Dieser könne einen Menschen zeitweise leichter als Luft werden lassen.[50] Daraufhin stellte er das Kind auf einen Stuhl, stützte dessen Arme auf zwei Stöcke und ließ es an einem Fläschchen riechen. Während sich der charakteristische Geruch von Ether im Theater verbreitete, schlief Émile ein. Robert-Houdin entfernte dann nacheinander den Hocker unter dessen Füßen und einen der Stöcke, die dessen Arme stützten und hob das Kind schließlich in die horizontale

48 Zu Trance-Performances im 19. Jahrhundert siehe Natale 2011b; Natale 2016, S. 36–41.

49 Siehe »Suspension,« in: Whaley 2007, S. 899.

50 In ihrer Show *Faszination!* (2016–2017) spielen die Ehrlich Brothers darauf an, indem sie eine Schwebeillusion damit einleiten, dass einer der Performer an einem mit Helium gefüllten Luftballon zieht.

Lage, wo Émile, mit einem Arm auf einen Stock gestützt, in der Luft verblieb.[51]

Der vorgebliche Einsatz von Ether bezeugte die Affinität von Magie und Medizin und schlug zugleich eine Brücke zur Wissenschaft. Damit verortete sich Robert-Houdin nicht nur in einer Tradition wissenschaftlicher Experimentatoren, sondern knüpfte auch an zwei aktuelle Diskurse an. Ein Jahr vor der Premiere der »Suspension éthéréenne«, am 16. Oktober 1846, läutete die erste öffentlich durchgeführte chirurgische Operation unter Ethernarkose das Zeitalter der modernen Anästhesie ein. Daraufhin, schreibt Robert-Houdin, sprach man »in der Welt von nichts anderem als von der phantastischen Wirkung dieser Narkose und den Vorteilen ihrer Anwendung. In den Augen vieler Menschen war das ein Verfahren, das geradezu an Magie grenzte.«[52] In Referenz auf diesen medizinischen Diskurs bot er Ether als »wissenschaftliche« Erklärung für das Schweben des Kindes an. Darüber hinaus spielt die Illusion auf den Äther an – in der deutschen Übersetzung von Robert-Houdins Memoiren findet sich nicht umsonst diese Schreibweise im Titel der Illusion, denn im Französischen sind beide Begriffe homonym. Angefangen in der antiken Mythologie, wo Äther beziehungsweise Aither, das bei Aristoteles als fünftes Element auftaucht,[53] als Personifikation der höheren, reineren Luftschicht des Himmels galt, durchziehen Konzepte des Äthers die westliche Wissensgeschichte. Im 17. Jahrhundert stand Äther im Zentrum der Debatte um die Existenz eines luftleeren Raums, wobei er von Christian Huygens (1629–1695) oder Isaac Newton (1643–1727) unter anderem als Medium für die Übertragung von Licht vorgestellt wurde. Wie in den 1930er Jahren öffentlich bekannt wurde, hat Isaac Newton, Symbolfigur des Rationalismus, Begründer der Differentialrechnung und der Gravitationsgesetze, sich mehr als drei Jahrzehnte mit Alchemie beschäftigt. Er erweist sich damit als eine Figur, die in Magie und rationaler

51 Eine ausführliche Beschreibung der »Suspension éthéréenne« und deren Funktionsweise findet sich in: Fechner 2002, S. 312–319. Robert-Houdin beschreibt sie in seinen Memoiren: Robert-Houdin 1868, S. 299–300 beziehungsweise S. 229–231 und 349 in der deutschen Übersetzung, Robert-Houdin 1969. Zur Funktionsweise siehe auch Hoffmann 1939, S. 495–501, 528–529.

52 Robert-Houdin 1969, S. 230.

53 Siehe dazu Wernicke 1893.

Wissenschaft gleichermaßen zu Hause war.[54] Zur Zeit von Robert-Houdins Aufführung entstanden Theorien des Äthers als elektromagnetisches Medium. Unter anderem postulierten Michael Faraday (1791–1867) und James Clerk Maxwell (1831–1879) Äther als Träger von Licht und Magnetismus und assoziierten ihn mit der Elektrizität,[55] die ebenfalls Bestandteil mystischer und spiritistischer Konzepte war. Robert-Houdins Illusion spielt also mit der doppelten Assoziation des éther in zeitgenössischen wissenschaftlichen und okkulten Diskursen – einerseits als omnipräsentes Element und physikalisches Übertragungsmedium, andererseits als die Chirurgie revolutionierendes Anästhetikum. Zu diesen, wie er selbst bemerkt, an Magie grenzenden Eigenschaften stellt er die von ihm postulierte Erzeugung von Schwerelosigkeit. Robert-Houdin bezog sich damit nicht nur auf mystische, östliche Praktiken, denn die stützenden Stöcke in seiner »Suspension éthéréenne« stammten direkt aus den Illusionen der »schwebenden sitzenden Männer«, sondern verband diese auch mit den neuesten Mitteln therapeutisch induzierter Bewusstlosigkeit und anderer Bewusstseinszustände.

Der Geruch des Ethers, der sich im Theater verbreitete, authentifiziert dessen Einsatz – ein Element, das Ricky Jay als »a marvellous combination of verisimilitude and misdirection«[56] bezeichnet. Eine ebensolche ist auch die Integration technisch bedingter Makel in die Inszenierung: Aufgrund des unter Émiles Kleidung verborgenen, rigiden Korsetts, mit dessen Hilfe er »schwebte«, erschien sein Körper sehr steif. Und der angeblich durch die Ethernarkose herbeigeführte Trancezustand plausibilisiert diese Rigidität.[57] Betont die Trance einerseits, wie im Spiritismus, die Authentizität der Vorstellung, indem sie, wie Natale schreibt, »the principles of automatism, creative absorption, and reverie« suggeriert,[58] erlaubt sie andererseits die Verschleierung eines technisch bedingten Problems. Würde diese Steifheit andernfalls einen Teil der Methode offenbaren, so wird sie ebenso wie die Trägerkonstruktion gerade in der

54 Siehe dazu James 2012.
55 Siehe beispielsweise Maxwell 1878.
56 Jay 1999, S. 5.
57 Diesen Hinweis verdanke ich Magic Christian. Zu Pseudoerklärungen in der Zauberkunst siehe Lamont 2013, S. 39–43.
58 Natale 2016, S. 36.

offenen Präsentation als ein integrativer Bestandteil der Illusion effektiv verborgen.

Diese Elemente lassen sich als fantastische Plausibilisierung verstehen – eine Strategie, die Zauberkunst mit Science-Fiction teilt. Der optimistische Glaube an Technik und Fortschritt des 19. Jahrhunderts fand unter anderem in einer Blüte der fantastischen Literatur Ausdruck, angefangen bei E.T.A. Hoffmanns *Nachtstücken* über Jules Vernes fantastische Abenteuergeschichten und H. G. Wells' Science-Fiction zu Bram Stokers *Dracula* und Mary Shelleys *Frankenstein*. Schauergeschichten, Science-Fiction und Wunder weisen häufig Narrative auf, die fiktive Erklärungen für fantastische Begebenheiten anbieten. Wunder entsprängen so »nicht einfach nur einem Mangel an Erklärung«, schreibt Robert Pfaller, sondern seien auch der Bedingung geschuldet, »dass man anstelle einer rationalen Erklärung Kenntnis von einem Mythos hat, der die Sache ›irrational‹ erklärt.«[59] Ebenso verhält es sich mit Freuds Konzept des Unheimlichen, dessen Erfahrung die Überwindung des Glaubens an das Übernatürliche voraussetzt, an die sich dann die Konfrontation mit etwas scheinbar Übernatürlichem anschließt.[60] Strategien der fantastischen Plausibilisierung gehören zu den Charakteristika der (Proto-) Science-Fiction, einem Genre, das die jahrhundertealte Allianz von Magie und Wissenschaft prominent verhandelt.[61] Während beispielsweise die Protagonisten von Ludovico Ariostos barockem fantastischem Epos *Orlando furioso* (1727) auf einem vom Autor erfundenen magischen Fabelwesen, dem Hippogryphen, zum Mond fliegen, reisen die Protagonisten von H.G. Wells' *The First Men in the Moon* (1901), mithilfe einer vom Wissenschaftler Cavor entwickelten Substanz dahin, die für Gravitation undurchlässig ist und deshalb, wird sie auf eine Oberfläche gestrichen, die Luft darüber schwerelos macht, was zum Aufsteigen des Fahrzeugs führt.[62] Das mythische Hybridwesen wird in der Science-Fiction also durch ein technisch und (meist pseudo-)wissenschaftlich begründetes Mittel ersetzt, das allerdings im Grunde nicht weniger magisch ist.

---

59 Pfaller 2012, S. 130.

60 Freud 1999, insb. S. 263–264.

61 Vgl. During 2002, S. 37.

62 Wells 2004, Pos. 368.

Als solches dient auch der Ether in Robert-Houdins Suspension. In einer Zeit, in der Wissenschaft und Parawissenschaft ihre Grenzen absteckten, bot sie statt einer übernatürlichen Begründung, wie Spiritisten sie für ihre Phänomene beanspruchten, eine pseudowissenschaftliche an. Wie Joshua Landy anmerkt, tauschte Robert-Houdin so Konzepte der Magie und des Aberglaubens, gegen die er programmatisch antrat, gegen die Wissenschaft, behandelte diese allerdings als neue Quelle der Verzauberung: »In order to be enthralled,« schreibt er, »audience members did not have to believe Robert-Houdin possessed mystical powers […]. They had only to believe in the mysteries of science.«[63] Insofern Robert-Houdins Bericht glaubwürdig ist, war den Zuschauenden nicht immer klar, dass es sich bei seiner Erklärung um Science-Fiction handelte: In seinen Memoiren amüsiert er sich darüber, dass einige Publikumsmitglieder ihm »Briefe schrieben, in denen sie dem unmenschlichen Vater heftige Vorwürfe machten, der die Gesundheit seines armen Kindes dem Vergnügen des Publikums opferte.«[64] David Devant beschreibt ein ähnliches Problem im Zusammenhang mit seiner Levitation »The Sylph« (1902, → Abb. 21), bei der er seiner Bühnenpartnerin vorgeblich eine Schwerelosigkeit induzierende Droge spritzte:

> [O]ne night a man got up in the audience and made an impassioned speech, protesting against the use of drugs for stage performances. […] When I saw how seriously people took it, I altered the effect immediately, and ever afterwards pretended to send the lady asleep by hypnotic passes.[65]

Weitere Performer imitierten die zu Robert-Houdins Markenzeichen gewordene Suspension: 1848 war sie in London in den Vorstellungen Compars Herrmanns, John Henry Andersons und McAllisters zu sehen, wobei Letzterer eine Frau schweben ließ und Anderson das Narkotikum wechselte und seine Kopie »Suspension chloroforéenne« nannte.[66] In Re-

63 Landy 2009, S. 108.

64 Robert-Houdin 1969, S. 231. Tatsächlich war das Fläschchen unter der Nase des Kindes leer und der Ethergeruch wurde hinter der Bühne unter Hitzeeinfluss produziert.

65 Devant 1931, S. 84.

66 Zu Variationen der Suspension beziehungsweise Levitation siehe Clarke 2001,

aktion auf solche Nachahmungen entwickelte Robert-Houdin die »Nouvelle Suspension éthéréenne«, bei der auch der Stock, der das Kind in der Luft stützte, auf einem Hocker balancierte, der wiederum auf einem auf zwei Stützen aufliegenden Brett stand. Als Finale der Illusion entfernte er eine der beiden Stützen, sodass auch das Brett in der Luft zu schweben schien.[67] Auch Maskelyne und Cooke zeigten ab 1873 die Suspension à la Robert-Houdin.[68] Eine Version, in der sich die schwebende Person auf einen Besenstiel stützte – deshalb als »Broomstick Suspension« bekannt – war im 20. Jahrhundert populär und wurde unter anderem von Richiardi jr. (1949) und Orson Welles (1956) vorgeführt.[69]

4.2.2 Von der Suspension zur Levitation

Daniel Dunglas Home, das berühmteste viktorianische Medium, war besonders für seine Levitationen berühmt. Bei Séancen schwebte er in geschlossenen Räumen aufrecht, umgeben von Menschen (→ Abb. 18). Direkt inspiriert davon, präsentierten Maskelyne und Cooke 1876 ihren »Mystic Ascent« (→ Abb. 19), eine Abwandlung der Davenport-Séance in Kombination mit einer aufrechten Levitation à la Home:

> Maskelyne and Cooke were securely tied and placed in a cabinet. After the lights had been turned down, one of the cabinet doors flew open and Mr. Maskelyne's figure emerged, his hands were folded over his breast. He rose gradually (in a perpendicular position) until he was floating over the audience. Maskelyne was lighted from a bulls-eye lantern held by Mr. Morton, the theatre manager. After descending horizontally into the cabinet, the door closed; and upon being re-opened a few moments later, both Maskelyne and Cooke were seen to be as securely pinioned as at the beginning of their performance.[70]

S. 375–380; Jay 1999, S. 5; Sharpe 1976, S. 248.

67 Siehe dazu ausführlich Fechner 2002, S. 319–324; Jay 1999, S. 5.

68 Dass die Suspension 1873 zum Repertoire Maskelynes und Cookes gehörte, geht aus einer Anzeige in der *Times* vom 5. Mai 1873 hervor; Ephemera from the Egyptian Hall, London Metropolitan Archives.

69 Siehe dazu »Broom Suspension; Broomstick Suspension,« in: Whaley 2007, S. 137.

70 Sharpe 1976, S. 250. Zu dieser Illusion siehe auch Morton 1877, S. 31. Harry Kellar

Die aus dem Spiritismus in die Zauberkunst importierten Levitationen waren also zunächst aufrecht und ähneln damit der stehenden Auf- und Abwärtsbewegung in einem Fahrstuhl. Bald gerieten die Schwebenden jedoch in eine horizontale Lage – eine der berühmtesten und berüchtigsten horizontalen Levitationen aus dieser Zeit führte abermals Daniel D. Home vor, der während einer Séance in London im Jahr 1868 in horizontaler Lage mit dem Kopf voran aus einem Fenster im dritten Stockwerk eines Gebäudes heraus- und mit den Füßen voran durchs benachbarte Fenster wieder hereinschwebte.[71] Das liegende Auf- und Abwärtsschweben fand sich alsbald auf der Zauberbühne wieder. Eine einflussreiche Version entwickelte William E. Robinson, einer der gefragtesten Zaubermechaniker seiner Zeit, 1899 in Zusammenarbeit mit dem Amateurzauberer und Requisitenbauer Benjamin B. Keyes für Harry Kellar. Diese Schwebe kombinierte Robert-Houdins Suspension mit dem Schwarzen Theater zu einer außergewöhnlich dynamischen Illusion. Später wurde sie unter anderem von Alexander Herrmann (als »Florine, Child of the Air«), Carl Hertz (als »Aérolithe«) und Georges Méliès aufgeführt.[72] Kellar präsentierte seine Version erstmals am 25. Februar 1889 in Dockstader's Theater am Broadway als »Astarte«.[73] Zu Beginn hievte er Olive »Dot« Robinson mit einer Geste, als würde er ihr auf ein Pferd helfen wollen, in die Luft.

> But several feet above the stage, Olive miraculously stopped moving. She was floating in space. Little Olive turned and seemed to walk along an invisible horizontal line, then revolved in somersaults and pirouettes. She dove

---

kopierte diese Illusion (ohne Schrank) 1883 als »Marvelous Personal Levitation«; siehe dazu Sharpe 1976, S. 251; Teale 1929, S. 529.

71 Mehrere Augenzeugen beschrieben, teilweise widersprüchlich, diesen Vorgang, beispielsweise gaben Lord Viscount Adare und Lord James Lindsay unterschiedliche Orte des Geschehens an; siehe Sladek 1974, S. 192–193. Zu dieser Séance und den Zeugenaussagen siehe auch Lamont 2005, S. 186–191.

72 Caveney/Miesel 2003, S. 187, 225. Zu »Aérolithe« siehe Findlay 1956a, S. 115. Als Vorlage für diese dynamische Schwebeillusion diente die von Will B. Wood erfundene »Edna« (1888), die wiederum auf Hartwig Seemans »Elektra« (1878) zurückging. Siehe dazu Merry/Ciocca 2006, S. 211–212; Steinmeyer 2005b, S. 108.

73 Später führte sie Kellar als »Edna« und ab 1982 als »Maid of the Moon« im Programm.

> through the air, describing a wide circle; she offered a few airborne steps of a Spanish Dance, then quickly turned over and walked upside-down across the stage. Kellar picked up a large metal hoop decorated with hanging ribbons and passed it over the floating lady with graceful swoops, demonstrating that no wires were used. Finally he took her hand and gently pulled her to the ground again, as if he were catching a wayward balloon, and she took her bow.[74]

Bei dieser Illusion scheint zum ersten Mal der um die Schwebende herumgeführte Reifen zum Einsatz gekommen zu sein, der vorgeblich zeigt, dass sie nicht gestützt oder getragen wird.[75] Wie in Robert-Houdins Suspension 42 Jahre zuvor trug die Performerin unter ihrer Kleidung ein maßgefertigtes Metallkorsett, das hier mithilfe eines Lastkrans gehoben wurde und dank einer Scharnierkonstruktion Drehungen in der Luft zuließ. Der schwere Hebemechanismus wurde auf Schienen entlang der Bühne bewegt und verschwand unter schwarzem Stoff, während das helle Kostüm Robinsons Bewegungen betonte.[76] »Astarte« erlaubte eine außergewöhnliche Mobilität der Schwebenden, war für sie allerdings äußerst strapaziös. Das schwere Metallkorsett ließ sich zudem kaum vom Kostüm kaschieren – ein Kritiker des *Chicago Herald* bemerkte beispielsweise augenzwinkernd, Robinsons Taille sei dreimal so breit wie der Rest ihres Körpers.[77] Die Inszenierung war insgesamt sperrig und sehr aufwendig, die schwere Maschinerie verriet sich zudem durch Geräusche und das Korsett klemmte gelegentlich. Nach fünf Jahren wurde sie in Kellars Show durch »The Mystery of l'Hassa« ersetzt. Dabei legte sich eine Performerin zunächst auf ein auf zwei Böcken aufliegendes Brett. Ähnlich wie in Robert-Houdins »Suspension éthéréenne« wurden anschließend die Böcke unter ihr entfernt, wobei sie in der Luft verblieb, bevor sie in horizontaler Lage nach oben und wieder herunter schwebte.[78] Eine

---

74 Steinmeyer 2005b, S. 110.

75 Aus einem Brief von Kellars Neffen, Frank H. Kellar, an Oscar Teale vom 25. September 1928 geht hervor, dass Kellars Reifen über eine mit schillernder Dekoration kaschierte Öffnung verfügte, zit. n.: Christopher 1951, S. 338.

76 Zu »Astarte« siehe Steinmeyer 2005b, S. 108–111.

77 Zit. n.: ebd., S. 111.

78 Siehe dazu Caveney/Miesel 2003, S. 277. Eine ähnliche Illusion war die vom »White

Abwandlung, in der sich die schwebende Person zusätzlich drehte, führte Alexander Herrmann vor.[79] 1896 erweiterte er diese Illusion um ein literarisch inspiriertes Narrativ in Anlehnung an George du Mauriers Bestsellerroman *Trilby*. Darin vermag der Hypnotiseur Svengali die musikalisch unbegabte Trilby unter Hypnose wie ein Instrument zu spielen und lässt sie so quasi ferngesteuert zum Opernstar werden. Beworben als »Herrmann's Hypnotic Wonder« spielten Alexander Herrmann und seine Frau Adelaide die beiden Hauptfiguren, mit dem Unterschied, dass er sie unter Hypnose schweben ließ.[80] Robert-Houdins Ethernarkose wird hier also durch die, ursprünglich literarisch inspirierte, hypnotische Trance abgelöst und an aktuelle medizinhistorische oder spiritistische Diskurse rückgebunden.

4.2.3 »Technology turned into poetry«[81] – Maskelynes Levitation

Eine erstmals am 7. Mai 1898 im Sketch *Trapped by Magic* in der Egyptian Hall präsentierte Levitation (manchmal »Aga« genannt)[82] führte eine neue Möglichkeit ein, das Schweben ›unter Beweis zu stellen‹: Wie bei »Astarte« wurde die schwebende Person mit einem Lastkran auf etwa 1,20 m Höhe angehoben. Da ein sichtbarer Teil des Hebemechanismus hinter den Beinen des Zauberkünstlers verborgen wurde, musste dieser auf der Stelle stehen bleiben. Er konnte aber seine Arme über der schwebenden Person schwenken, da es keine Aufhängung gab. Maskelynes Sohn Nevil fügte dieser Technik eine einschlägige Erfindung hinzu: Der »Schwanenhals« (»gooseneck«, → Abb. 20), eine S-förmige Biegung an

Yogi« erstmals vorgeführte Suspension auf einer Schwertspitze; siehe Teale 1929, S. 558. Ähnliche Illusionen sind bis heute zu sehen, beispielsweise in Hans Kloks Show *The Houdini Experience* 2013.

79 Ab 1883 als »The Slave Girl's Dream«, ab 1887 als »The Sleeping Beauty«.

80 Zu Herrmanns »Trilby« siehe Boston/Parrish 1947, S. 79; Hopkins 1897, S. 91; Smith 1967, S. 37; Teale 1929, S. 529.

81 Steinmeyer 2005a, S. 170.

82 Laut Booth erfand Maskelyne diese Illusion; Booth 1980, S. 109. Andere Autoren nennen andere Erfinder: »Aga,« in: Whaley 2007, S. 45, Teale 1929, S. 558 und Sharpe 1976, S. 255. Zu dieser Illusion siehe auch Hunniford 1951, S. 18; Steinmeyer 2005a, S. 163–164.

der Verbindungsstelle von Liegefläche und Kran, erlaubte, einen soliden Reifen zweimal um den Körper der schwebenden Person herumzuführen (→ Abb. 21). Im Unterschied zu den zuvor beispielsweise von Kellar verwendeten Reifen, die eine Öffnung an einer Stelle hatten, um an der Stützvorrichtung vorbeigeführt werden zu können, konnte dieser solide Reifen den Zuschauenden vorab zur Untersuchung überlassen werden. Ähnlich wie in Robert-Houdins »Suspension éthéréenne« wurde hier ein technischer Mangel in die Performance integriert: Das zweimalige Herumführen des Reifens war eine technische Notwendigkeit: Da er nach der ersten Runde am Hebemechanismus hängen bleiben würde, war eine zweite notwendig, um ihn aus dem Schwanenhals zu befreien. Die Wiederholung dieser Operation wurde wiederum als authentifizierende Geste unterstrichen, so beispielsweise in einem Auftritt Richiardi Jr. in der US-amerikanischen Varieté-Fernsehsendung *Witness the Impossible* (1983): Nachdem er den Reifen einmal um die Schwebende herumgeführt hatte, hielt er inne, den Reifen zwischen seinem und ihrem Körper haltend, hob dann einen Finger, deutete auf sein Auge, zu genauem Hinschauen ermutigend, und hob anschließend zwei Finger, bevor er den Reifen ein zweites Mal kreisen ließ.[83] Auf diese Weise betonte Richiardi die Wiederholung seiner Geste und damit auch die vorgebliche Authentizität, die sie konstruierte.

Eine weitere Neuerung Maskelynes war eine Hebevorrichtung, die er bereits im August 1894 verwendete, um eine Figur in seinem Zauberstück *Modern Witchery* schweben zu lassen, deren Gewicht von einer Vielzahl dünner Stahldrähte getragen wurde statt von einer soliden Stütze. Das wurde zur Grundlage seiner berühmten Levitation, die John Booth emphatisch als »the *ultimate masterpiece* that shook the world, a levitation unfathomable even by magicians«[84] bezeichnete. Erstmals vorgeführt wurde sie am 6. April 1901 im Zauberstück *The Entranced Fakir*, das die obligatorische Trance sowie die Referenz auf indische Mystik bereits im Titel enthielt.[85] Dasselbe Jahr sah Gustav Weißkopfs erste gesteuerte Motorflüge in den USA sowie die Buchveröffentlichung von H. G. Wells'

83 *Witness the Impossible*, 00:57.
84 Booth 1980, S. 111, Hervorhebung im Original.
85 Zu *The Entranced Fakir* siehe Jenness 1967, S. 79.

Roman *The First Men in the Moon,*[86] der sich ebenfalls um die Überwindung der Schwerkraft dreht: »[I]f one wanted to lift a weight, however enormous,« erklärt Cavor hier die Wirkung der von ihm entwickelten Chemikalie Cavorite, »one had only to get a sheet of this substance beneath it, and one might lift it with a straw.«[87] Mit dieser Substanz bestreichen die Protagonisten Teile einer Raumkapsel, um eine Reise zum Mond zu unternehmen.

In *The Entranced Fakir* legte sich George A. Cooke in der Rolle des Fakirs in einen Sarkophag, der, mehrere Fuß vom Bühnenhintergrund entfernt, horizontal aufgebockt war. Auf ein Zeichen Maskelynes hin erhob sich sein Körper langsam in die Luft und hoch über den Sarkophag hinaus, wo Maskelyne zweimal einen Reifen um ihn herumführte. Anschließend sank Cooke wieder in den Sarkophag hinab.[88] Im Unterschied zu spiritistischen Levitationen als Bestandteil im Dunkeln abgehaltener Séancen geschah das bei voller Ausleuchtung. Und im Unterschied zu Vorgängerillusionen wie »Aga« ›schwebte‹ Cooke nicht nur höher, Maskelyne bewegte sich auch frei auf der Bühne und lief unter ihm hindurch. Dank Schwanenhals konnte auch hier ein solider Reifen um den Schwebenden herumgeführt werden.

Entscheidend ist Maskelynes kontraintuitiver Hebemechanismus mit dünnen Drähten. Zuvor hatten Zauberkünstler die Gefahr der Sichtbarwerdung von Drähten zu minimieren versucht, indem sie deren Anzahl möglichst geringhielten. Daraus ergab sich eine Beschränkung des von ihnen getragenen Gewichts. Maskelyne hingegen verteilte das Gewicht – Person, Metallunterlage und erforderliche Gegengewichte wogen etwa 180 kg – auf unzählige dünne Stahldrähte.[89] Diese wurden mit einer chemischen Behandlung geschwärzt und waren deshalb im Bühnenlicht kaum sichtbar. Die Bedingung der Möglichkeit von Maskelynes Levitation waren also die Industrialisierung der Chemie in Europa sowie

86 Zuvor war der Roman serialisiert im *Strand Magazine* erschienen.

87 Wells 2004, Pos. 176.

88 Zu dieser Aufführung siehe Steinmeyer 2005a, S. 164–165.

89 Eine Beschreibung der Technik findet sich in Steinmeyer 2005a, S. 170–171. Während zu Maskelynes Levitation weniger technische Details vorliegen, ist bekannt, dass in Kellars Version 54 fadendünne Drähte die Schwebende und weitere 32 das Gegengewicht trugen; ebd., S. 173.

die durch Henry Bessemers Verfahren zur Eisenverhüttung ermöglichte günstigere Massenproduktion von Stahl ab etwa 1850. Stahldrähte und -rahmen hatten zuvor im Klavierbau Verwendung gefunden, wo ab 1824 Saiten aus Gussstahl solche aus Eisen- oder Messingdraht ersetzten.[90] Diese konnten stärker belastet werden und ermöglichten eine höhere Klangfülle. Zeitgleich begann die Produktion von Klavieren mit Ganzmetallrahmen, welche der durch höhere Saitenspannung bedingten Druckkraft besser standhalten konnten.[91]

Der Import von Stahldrähten in die Zauberkunst eröffnete neue Möglichkeiten der Dissimulation der Maschinerie. Wurden in den oben beschriebenen Schwebeillusionen Stützen und Hebemechanismen hinter schwarzem Samt, Paravents oder Personen versteckt oder als Stuhlbeine, Schwerter oder Besenstiele kaschiert, platzierte Maskelyne sie vor den Augen der Zuschauenden auf, unter und über der Bühne. Paradoxerweise erlaubte gerade diese Ausstellung der Bühnenmaschinerie in heller Ausleuchtung ihre effektive Kaschierung. Laut Steinmeyer war lediglich ein »slight haze or cloudy effect just above the floating man« sichtbar, »caused by the multiplicity of wires, which converged just before they attached to the cradle.«[92] Dieser Effekt konnte durch eine Feinjustierung der Beleuchtung in Kombination mit einem gemusterten Bühnenhintergrund minimiert werden.[93] Maskelyne, schreiben Boston und Parrish, »employed a support which was not concealed, which was in fact visible, but which was, paradoxically, not seen.«[94] Seine Levitation brachte die technisch-materielle Grundlage der Illusion selbst zum Verschwinden.

90 Den Verweis auf den Klavierbau verdanke ich Magic Christian. Zur Geschichte des Klavierbaus siehe Lechner 2006, hier: S. 403.

91 Alpheus Babcock patentierte den ersten Ganzmetallrahmen 1825; vgl. N. N. 2006. Bis heute werden Gusseisenrahmen verbaut, die 1859 von Steinway & Sons entwickelt wurden; siehe dazu Lechner 2006, S. 403; Möller 2006, S. 687.

92 Steinmeyer 2005a, S. 172.

93 Zur Funktionsweise von Maskelynes Levitation siehe ebd., S. 170–174.

94 Boston/Parrish 1947, S. 80.

4.2.4 Kellars »Levitation of Princess Karnac«

Zu den Gewohnheiten Harry Kellars gehörten fast jährliche Reisen nach London, wo er Illusionen erwarb oder raubkopierte, darunter einige seiner Berühmtesten wie die »Kellar Flower Growth« (ursprünglich 1865 von Colonel Stodare), den »Verschwindenden Vogelkäfig« (ursprünglich 1875 von Buatier de Kolta) oder den Pseudoautomaten »Psycho« (ursprünglich 1875 von Maskelyne, → Abb. 22). »[T]he Maskelynes would chuckle whenever they spotted Kellar out front with his opera glasses,« schreiben Caveney und Miesel. »The [Egyptian] Hall was a tiny theatre and the only patron who might require enhanced vision would be someone looking for wires, trapdoors or mirrors.«[95] Einen ähnlich humoristisch-kritischen Ton, der den allgemein bekannten Umstand durchscheinen lässt, dass Kellar Maskelynes Vorstellungen kopierte, schlägt John Northern Hilliard in seiner Besprechung von Kellars Show 1905 an, die er mit dem Satz eröffnet: »The Kellar show this season may aptly be described as the American branch of Maskelyne and Cooke.«[96]

Wie die Maskelynes arbeitete Harry Kellar jahrzehntelang an der Schwebe und führte im Laufe seiner Karriere nicht weniger als fünf verschiedene Versionen vor.[97] Sein Erwerb von Maskelynes Levitation aus *The Entranced Fakir,* in den USA als »The Kellar Levitation« bekannt, gehört zu den berühmtesten Anekdoten der Zaubergeschichte. An ihr lassen sich Prozesse der Geheimhaltung und Piraterie in der Zauberkunst um 1900 ebenso illustrieren wie der Konflikt zwischen zwei verschiedenen Typen von Zauberkünstlern: mechanisch versierten Erfindern wie Robert-Houdin oder Maskelyne, die ihre Illusionen selbst entwickelten, konstruierten und vorführten, und solchen wie Kellar, deren Vorstellungen aus gekauften oder kopierten Illusionen anderer bestanden. Maskelynes Levitation war das Ergebnis eines jahrzehntelangen Optimierungsprozesses in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Nevil und im Wechselspiel mit der eigenen, fortlaufenden Aufführungspraxis. Im Unterschied zu diesen an einem Schöpferideal orientierten Zauberkünstlern

95 Caveney/Miesel 2003, S. 417.

96 Hilliard 1905.

97 Vgl. Teale 1929, S. 558.

behandelte Kellar Illusionen beinahe tayloristisch, als Ware, deren geistige Urheberschaft, materielle Herstellung und performative Präsentation auf verschiedene Personen verteilt waren. Den Ethos des Zauberkünstlers, der zugleich Ingenieur, Mechaniker, Theaterdirektor und Performer war, ersetzte er durch denjenigen eines Showmans und Unternehmers. Sein Talent jenseits der Bühne bestand im Aufspüren potenziell erfolgreicher Illusionen, die er weltweit an ein Publikum verkaufte, das die europäischen Originale in der Regel nicht kannte.

Um Maskelynes Methode auszuspähen, besuchten Kellar und sein damaliger Mechaniker Philip Claudi zunächst täglich die Vorführungen von *The Entranced Fakir*. Sie nahmen verschiedene Plätze für verschiedene Blickwinkel ein und beobachteten die Bühne erfolglos durch Operngläser. Eines Abends verlor der als Choleriker verrufene Zauberkünstler die Geduld und ging während der Vorstellung auf die Bühne, wo er einen Blick auf den sichtbaren Teil der Maschinerie warf, sich vor dem in Schock erstarrten Maskelyne verbeugte und wieder abging.[98] Nachdem Kellars vorherige Versuche, Bühnenhelfer zu bestechen, erfolglos waren, schloss sich letztendlich Paul Valadon, ein Zauberkünstler aus Maskelynes Ensemble Kellars Truppe an und brachte unter anderem Zeichnungen der Hebemaschinerie aus *The Entranced Fakir* mit.[99] Die »Kellar Levitation« wurde selbst später Opfer eines ähnlichen Manövers: Nach dem Verkauf seiner Show an Howard Thurston fertigten Kellars langjährige Mechaniker Fritz und Carl Bucha heimlich Kopien der unter anderem für die Levitation erforderlichen Vorrichtungen an, mit denen sie 1909 in die Anstellung Charles Carters wechselten, nachdem dieser elf Jahre lang vergeblich versucht hatte, die Levitation von Kellar und seiner Familie zu kaufen.[100]

98 Zu Kellars Bemühungen, die Methode Levitation zu erfahren, vgl. Boston/Parrish 1947, S. 80–82; Steinmeyer 2005a, S. 169–170.

99 Auf Anregung Paul Valadons nahm Kellar auch Maskelynes erfolgreichsten Zaubersketch *Will, the Witch and the Watchman* ins Programm auf, in dem Valadon fünf Jahre lang in der Egyptian Hall mitgespielt hatte. Kellar engagierte dafür weitere ehemalige Mitarbeiter der Egyptian Hall; siehe Caveney/Miesel 2003, S. 399; Steinmeyer 1997, S. 59. Sharpe fügt hinzu, dass Maskelyne und Kellar hierüber offenbar zu einer Einigung gekommen waren, da das von Kellar verwendete Spiegelkabinett aus Maskelynes Werkstatt stammte; Sharpe 1990, S. 47.

100 Caveney/Miesel 2003, S. 463; Steinmeyer 2012, S. 174.

In Kontinuation einer Schwebeillusion, die sich bereits seit 1900 in Kellars Repertoire befand (eine Kopie von Maskelynes »Aga«), wurde seine neue Levitation mit ägyptisch-exotistischen Konnotationen als »The Levitation of Princess Karnac« vorgestellt. Ihre Erstaufführung erfolgte am 17. Januar 1904 im Auditorium in Philadelphia[101] – einen Monat nach den ersten gesteuerten Motorflügen der Wright-Brüder in den USA. Während der Name auf die Tempelanlage von Karnak in Ägypten anspielte, verwies Kellars Einleitung auf die mystischen indischen Wurzeln des Schwebens und erzählte eine fiktive Geschichte, die er während seiner Tour durch Indien erlebt haben wollte, wo er die Methode angeblich von einem Straßenmagier gelernt hatte.[102] Damit mythisierte Kellar seine Illusion einerseits und assoziierte sie andererseits mit Berichten über indische Straßenkünstler, die im späten 19. Jahrhundert in England populär waren und jenen oft fantastische Illusionen zuschrieben wie den sagenumwobenen »Indian Rope Trick«. Außer Kellar reisten diverse Zauberkünstler im 19. und frühen 20. Jahrhundert nach Indien, in der Hoffnung, diesen Effekt zu sehen, darunter Carter the Great und Jasper Maskelyne; während mehrere Ausschreibungen hohe Geldsummen für dessen Aufführung in Aussicht stellten.[103]

Harry Kellar konnte Maskelynes Levitation nicht einfach so für seine tourende Show kopieren, da sie für ein Zaubertheater konstruiert worden war, in dem der Mechanismus im Laufe mehrerer Wochen installiert, justiert und für die gesamte Saison auf der Bühne gelassen werden konnte. Er stand also vor dem Problem, die etwa 1,5 Tonnen schwere Apparatur in eine portable und vor allem eine relativ schnell auf- und abbaubare verwandeln zu müssen.[104] Damit beauftragte Kellar nicht etwa einen

101 Teale 1929, S. 558. Die neue Levitation wurde bereits zur Saison 1903/1904 beworben, war aber nicht rechtzeitig vollendet, sodass Kellar vorerst weiterhin die Vorgängerversion vorführte; Caveney/Miesel 2003, S. 364. Zur »Levitation of Princess Karnac« siehe auch Ewing 2010; Steinmeyer 2005a, S. 174–176; »Levitation of (the) Princess Karnac,« in: Whaley 2007, S. 532–533.

102 Kellars Einleitung zur »Levitation of Princess Karnac« ist zitiert in: Caveney/Miesel 2003, S. 374–375.

103 Zum »Indian Rope Trick« siehe Caveney/Miesel 2003, S. 77–78; Caveney 1995, S. 61; Clarke 2001, S. 380–381; Maskelyne 1912, S. 22; »Maskelyne 1949, S. 163–164; Indian Rope Trick,« in: Whaley 2007, S. 483–484.

104 Siehe dazu Caveney/Miesel 2003, S. 519. Der Aufbau der in neun Kisten Platz

Zauberapparatehersteller wie Martinka & Co, zu deren Stammkunden er zählte.[105] Diese Ingenieursarbeit vertraute er einem der ersten Hersteller einer anderen Art von Schwebeapparaten an, der Otis Elevator Company. 1853 von Elisha Graves Otis gegründet, dominiert die Firma bis heute den Weltmarkt. Aufzüge und Rolltreppen von Otis sind unter anderem im Eiffelturm, dem Kreml und dem Empire State Building installiert. Die Aufzugspioniere halfen Kellar, einige der Schwierigkeiten bei der Umwandlung der statischen Konstruktion in eine mobile zu lösen, und konstruierten die Hebemaschinerie für seine Show.[106]

Ähnlich wie Maskelyne und Robert-Houdin war Otis Praktiker und Autodidakt. Eine produktive Störung führte ihn zur Beschäftigung mit dem Personenaufzug: Nachdem sich in der Bettfedernfabrik, für die Otis arbeitete, ein Fahrstuhlunfall ereignet hatte, wurde er beauftragt, einen sichereren Aufzug zu konstruieren.[107] Zu der Zeit waren zwar bereits Personenaufzüge in Gebäuden installiert – das erste mit einem solchen ausgestattete Hochhaus war das 1853 eingeweihte New Yorker Cooper Union Building, gefolgt vom Woolworth Building vier Jahre später –, sie wiesen jedoch eine Sicherheitslücke auf: Riss das tragende Seil, sodass der Aufzug sich im freien Fall befand, mussten die Insassen die Geistesgegenwart aufweisen, nach einem Sicherheitsseil zu greifen, um den Aufzug anzuhalten und einen Absturz zu verhindern.[108] Dieses Problem behob eine

---

findenden Maschinerie an einem neuen Spielort soll vier Stunden gedauert haben, wobei Jarrett, den Steinmeyer hier zitiert, anmerkt: »Of course, that includes stalling and going out for a beer.«; Steinmeyer 2005a, S. 173; siehe auch Smith 1967. Kellar arbeitete noch im Ruhestand an der Maschinerie weiter, so konstruierten die Mechaniker Floyd Thayer und Carl Owen für ihn nach 1909 eine Winde, mit der die Illusion auf solidem Boden aufgeführt werden konnte – ohne Falltür, durch die der Drahtfächer passte, an dessen Ende das Gegengewicht befestigt war. Siehe dazu Caveney/Miesel 2003, S. 519. Kellar selbst führte diese Version nie auf. Seine Erben verkauften den Bühnenapparat an Harry Blackstone Sr., der ihn in den 1930er Jahren in seiner Show nutzte. Siehe Boston/Parrish 1947, S. 82; Caveney/Miesel 2003, S. 519–520; Ewing 2010; Olson 1994, S. 22–23; »Levitation,« in: Whaley 2007, S. 532–533.

105 Die Mechaniker der Martinkas arbeiteten allerdings an der Apparatur, bevor sie am 15. Februar 1904 im Bostoner Majestic Theatre gezeigt wurde; Caveney/Miesel 2003, S. 368.

106 Vgl. Booth 1980, S. 111; Steinmeyer 2012, S. 152; Warlock 1977, S. 10.

107 Zu Otis siehe Simmen 1994, S. 57.

108 Siehe dazu Ruprecht 1999a, S. 16

Erfindung von Otis: Im Mai 1854 stellte er in einer spektakulären Schaudemonstration im New Yorker Crystal Palace seine selbstauslösende Notbremse der Öffentlichkeit vor. In einer an einen Zirkusstunt erinnernden Vorführung wurde Otis auf einer Lastplattform hochgezogen, sein Assistent durchschlug mit einem Schwert das Trageseil und verursachte damit Otis' freien Fall, der von seiner Notbremse automatisch angehalten wurde.[109] Der direkt an den Aufzug montierte Mechanismus bestand aus einer gespannten Feder, die Sperrzähne aus Metall in die hölzerne Führungsschiene rammte – ein Schnappmechanismus, der seit jeher in Mäusefallen verbaut ist.

Für ein gleitendes Abbremsen sorgt seit 1878 der Fliehkraftregler, der bei einer Geschwindigkeitsüberschreitung ausgelöst wird. Otis' automatische Notbremse wurde neben dem 1880 von Werner von Siemens und Georg Halske in die Aufzugstechnik eingeführten elektrischen Antrieb und Carl Friedrich Koepes Treibscheiben-Transmission zu einer derjenigen Techniken, die den Lastenaufzug zum modernen Personenlift machten.[110] Mit dem beim freien Fall im Fahrstuhl eintretenden Moment der Schwerelosigkeit illustriert Albert Einstein seine Relativitätstheorie. Simulierte die von der Otis Elevator Company für Kellar konstruierte Maschinerie Schwerelosigkeit auf der Bühne, so diente Otis' automatische Notbremse dazu, die von Einstein beschriebene Erfahrung von Schwerelosigkeit beim freien Fall des Fahrstuhl zu verhindern. Ihr Ausschluss war also die Bedingung der Möglichkeit moderner Personenaufzüge als vertikales, mechanisches Transportmittel, das den Bau von Hochhäusern ermöglichte.

4.3 Techniken der Schwerelosigkeit

In der Fiktion wird der Personenaufzug häufig mit Magie assoziiert. Andreas Bernard zufolge bietet dessen »enge, uneinsehbare Kabine ideale

109 Zu Otis' Notbremse und ihrer Präsentation siehe Otis: A Visual Timeline; Ruprecht 1999a, S. 16; Simmen 1994, S. 57.

110 Siehe dazu Simmen 1994, S. 55–61.

Voraussetzungen für Verwandlungsgeschichten« im Film, wo er häufig als »Transformationsmaschine« auftritt, als »Ort der bedeutsamen […] Veränderung«.[111] In Kellars »Levitation of Princess Karnac« transformiert die Aufzugstechnik eine Performerin temporär in einen Menschen, der der Schwerkraft trotzt und anschließend wieder zurück zu einer von der Gravitation affektierten Person. Nicht nur bietet sich beim Aufstieg in der Kabine die Himmelfahrtsmetaphorik an, der Aufzug erweist sich auch als potenziell unheimlicher und angsterfüllter Raum. Uwe Ruprecht hat darauf hingewiesen, dass er einerseits als sicherstes Transportmittel überhaupt gilt, andererseits eine klaustrophobische Umgebung herstellt, in der jede Störung Todesangst auslöst – »[i]n den USA gibt es längst Spezialkliniken für Liftphobien.«[112] Die Kabine des Personenaufzugs ist ein desorientierender Ort, der außerhalb von Raum und Zeit zu existieren scheint. Er ist öffentlich und intim zugleich, von der Außenwelt durch die auf- und zugleitende Tür abgeschottet.[113]

> Raum und Zeit der Fahrt stehen in keinem sinnlich faßbaren Verhältnis zueinander. Die Zeit scheint stillzustehen, der Raum bleibt sich gleich. Und doch bewegt sich der Aufzug in rasender Schnelle, ein Geschoß zwischen den Geschossen. Desorientiert zieht der Liftfahrer sich aus der äußeren auf seine innere Realität zurück.[114]

Diese Beschreibung des Personenaufzugs als kapselartiges Geschoss erinnert an John Ruskins Metaphorisierung der Eisenbahn als Projektil. Beide Technologien haben ihren Ursprung in Kohleminen, wo zur Beförderung des Gesteins gleichermaßen horizontale wie vertikale Transportmittel notwendig waren. Wurden bereits seit dem Spätmittelalter Schienensysteme in Bergwerkstollen konstruiert[115] und im frühen 19. Jahrhundert mit den ersten Dampflokomotiven befahren, so kamen vertikale Transporttechniken seit der Antike im Bergbau in Form von Fahrkörben mit Seilwinden auf Trommeln zum Einsatz, mit denen Personen in Schächte

111 Bernard 1999, S. 32.
112 Ruprecht 1999b, S. 6.
113 Ebd., S. 10.
114 Ebd., S. 7.
115 Vgl. Schivelbusch 2011, S. 11.

herabgelassen wurden.[116] Im 19. Jahrhundert, so Ruprecht, dienten beide Techniken »dem Transport von Menschenmassen, die infolge der Industrialisierung begannen, das Alltagsleben zu bestimmen«.[117] Tatsächlich wurde die Eisenbahn den ersten Personenaufzügen zum Vorbild, »sowohl technisch, indem Bahnschienen zu Führungsschienen des Aufzugs umfunktioniert wurden, wie ästhetisch, indem die Kabinenausstattung dem Vorbild des Zugabteils verpflichtet war.«[118] Ein zentrales Element des modernen Personenaufzugs, die Treibscheiben-Transmission, stellte zu Beginn ein Problem dar, das in ähnlicher Weise auch bei der Eisenbahn aufgetreten war: Da Reibung als für den Antrieb notwendig erachtet wurde, stieß die Idee, glatte Räder auf glatten Schienen fahren zu lassen zunächst auf Ablehnung. Sie schien (gegenüber den vorangehenden Zahnradbahnen) nicht genug Reibung zu erzeugen, um effiziente Bewegung zu ermöglichen. Analog sah die durch den Bergbauingenieur Carl Friedrich Koepe 1877 entwickelte Treibscheibenförderung statt eines fixierten und aufgewickelten Seils ein lose über der Scheibe aufliegendes vor, das scheinbar Gefahr lief, abzurutschen. Seinen Arbeitgeber Friedrich Krupp überzeugte dieses System so wenig, dass die Firma es zunächst nicht zum Patent anmeldete.[119] Beide Techniken erwiesen sich als sehr erfolgreich, waren auf den ersten Blick aber ähnlich kontraintuitiv wie die in Maskelynes Levitation verwendete Maschinerie und deren Positionierung auf der Bühne in heller Beleuchtung.

Hinterließ die Technisierung des horizontalen Transports durch die Eisenbahn ihre Spuren in der »Verschwindenden Dame« , so tat die Entwicklung der Aufzugtechnik das in der Levitation. Leitete der Ausbau des Eisenbahnnetzes eine Umstrukturierung der Städte zur Errichtung von Bahnhöfen ein, so wurde der Personenaufzug zur Bedingung der Möglichkeit des Hochhauses. Neben dem Anfang der 1880er Jahre in Chicago entwickelten Stahlskelettbau bedurfte es für den Bau immer höherer Gebäude auch der zunehmenden Sicherheit und Beförderungsgeschwin-

116 Vgl. Ruprecht 1999a, S. 15.

117 Ebd., S. 14.

118 Ebd.

119 Als der Erfolg der Treibscheiben-Transmission evident wurde, trat Krupp in einen Rechtstreit mit Koepe, der das Patent inzwischen auf seinen Namen beantragt hatte; siehe dazu Simmen 1994, S. 60.

digkeit des Personenaufzugs.[120] Im modernen Stadtbild dominieren die Baustoffe Stahl und Glas, deren Einsatz nach Wolfgang Schivelbusch »der architektonischen Raumwahrnehmung denselben Schock [versetzte] […], den das raumzeitliche, d. h. das Bewußtsein von Bewegung durch die Eisenbahn erfuhr.«[121] Die neuen Baustoffe ermöglichten auch die Errichtung großer, lichtdurchfluteter Hallen wie derjenigen, die die Bahnhofsarchitektur ab 1850 prägten. Beide Neuerungen schlugen sich in der Zauberkunst nieder und brachten zwei ihrer ikonischen Großillusionen hervor.

Die Entwicklung von Robert-Houdins Suspension zu Maskelynes Levitation offenbart ein sich zunehmend ins Gegenteil verkehrendes Verständnis von Sichtbarkeit auf der Bühne. Erstere versucht ebenso wie Maskelynes und Cookes »Mystic Ascent«, Robinsons »Astarte« oder Herrmanns »Trilby«, den Hebemechanismus zu verbergen, indem sie ihn als alltäglichen Gegenstand oder Teil dessen – wie einem Stuhlbein oder einem Besen – kaschiert oder hinter einer Wand oder einem Vorhang verbirgt (→ Abb. 23). Dieses Verfahren folgt einer der drei in *Our Magic* formulierten Methoden des Illusionismus, wo Nevil Maskelyne und David Devant unter anderem dafür plädierten, Requisiten zu verwenden, die wie Alltagsgegenstände aussahen.[122] Wir erinnern uns, dass Wally Smith in diesem Zusammenhang den Begriff der *empty box* vorschlägt – einem Prinzip der Dissimulation folgend, handelt es sich dabei um einen Apparat, dessen Agentur als nicht existent inszeniert wird: »Being an empty box implies that the internal workings of an apparatus are not just forgotten about or obscured but are clearly seen to be absent.«[123] Die Erkenntnis, dass dessen Verbergen nicht ausreicht, liegt auch Maskelynes Levitation zugrunde, die ihre Apparatur über die Bühne verteilt, während diese zugleich leer erscheint. Sie macht die gesamte Bühne zu einer *empty box*. Paradoxerweise war es gerade die kontraintuitive, unverhüllte Ausstellung der Maschinerie – zudem bei vergleichsweise heller Ausleuchtung –, die sie verschwinden ließ. »Hiding in plain sight« *par excellence*. Neben der Präsentation einer schwebenden Person dreht sich

---

120 Zur Auswirkung der Aufzugtechnik auf die Stadtarchitektur siehe Bernard 2006, S. 7–16; Hartwig 1994.

121 Schivelbusch 2011, S. 50.

122 Siehe Maskelyne/Devant 1911, S. 195–196.

123 Smith 2015, S. 326.

die Performance also hauptsächlich um das Verschwindenlassen der materiellen Grundlage dieses Effekts. Die inszenierte Schwerelosigkeit kontrastiert die umfangreiche stählerne Hebeapparatur, wobei Erstere in den Fokus und Letztere in die Unsichtbarkeit gerückt wird. Die Bühnenmaschinerie erweist sich hier als Medientechnik, die für ein ideales Funktionieren hinter ihrem Inhalt verschwinden muss. Die Levitation belegt besonders gut die produktionsseitige Einsicht in der Zauberkunst, dass ein Medium dann am effektivsten ist, wenn dessen Effekt abgekoppelt von der materiellen Grundlage auftritt und diese nicht in Erscheinung tritt. Indem sie diese Erkenntnis in die Illusion selbst integriert, erweist sich moderne Zauberkunst als Metatheorie der Medien.

Das Grundnarrativ der Levitation dreht sich um die Aufhebung der Schwerkraft. Zwar ist diese im Schweben, das in der realen Welt im Fahstuhl erfolgt – und der Einstein deshalb als Beispiel für die Aufhebung der Gravitation dient –, vom Flug zu unterscheiden. Doch wurde der Flug in derselben Zeit technisch realisiert, in der viele der oben beschriebenen Schwebeillusionen entstanden: 1894, als Maskelyne auf der Bühne erstmals Personen mithilfe dünner Stahldrähte schweben ließ, vertrieb Otto Lilienthal seine ersten Segelflugzeuge. Auf die ersten gesteuerten Motorflüge Gustav Weißkopfs 1901 folgten 1903 diejenigen von Wilbur und Orville Wright – in der Zeit als Maskelyne und Kellar ihre berühmtesten Levitationen vorstellten. Deren Kollege Harry Houdini war selbst Flugpionier und unternahm am 18. März 1910 den ersten gesteuerten Motorflug auf dem australischen Kontinent.[124] Zuvor hatte er das Fliegen als mögliches Einsatzgebiet für Stunts entdeckt. In einer nicht realisierten Performance wollte Houdini 1908 in Handschellen aus einem Flugzeug der Gebrüder Wright über Londons West End abspringen, sich während des Falls befreien und mit einem Fallschirm im Piccadilly Circus landen.[125] Ein Jahr später kaufte er einen Voisin-Doppeldecker, lernte dessen Bedienung vom Mechaniker Antonio Brassac und brachte ihn bei seiner nächsten Reise mit nach Australien. Auch in Houdinis Filmen sind Stunts mit Flugzeugen zu sehen, wie die berühmte Kollision zweier

124 Zu Houdinis Flügen siehe Silverman 1996, S. 141–150.
125 Siehe dazu Brandon 1993, S. 149.

Maschinen in *The Grim Game*, die allerdings nicht geplant, sondern ein sich tatsächlich beim Dreh ereignender Unfall war.[126]

Während das Fliegen sich im Laufe des 20. Jahrhundert zum ubiquitären Transportmittel mit diversen Einsatzbereichen entwickelte, persistierte die Levitation auf Zauberbühnen. Zwei Beispiele aus dem späten 20. und frühen 21. Jahrhundert seien noch erwähnt, da sie von den oben behandelten Schwebeillusionen zehren: »Flying«, eine der bekanntesten Illusionen David Copperfields, vermittelt den Eindruck, er würde bei heller Ausleuchtung über die Bühne fliegen. Copperfield dreht und überschlägt sich im Flug, taucht durch Reifen hindurch und wird in einen Glaskasten eingeschlossen, in dem er ebenfalls herauf- und herunterschwebt und einen Salto in der Luft schlägt. Die Vorrichtung dafür entwickelte 1994 John Gaughan, der unter anderem Zauberapparate Robert-Houdins und Kellars Kopie von »Psycho« restaurierte. Für »Flying« ließ er sich hauptsächlich von Maskelynes Levitation von 1901 inspirieren ebenso wie von der von Devant entworfenen Illusion für das nicht realisierte Zauberstück *The Advent of Peter Pan*.[127] Laut Gaughans Patentschrift wird der Performer »supported by a plurality of very fine, spaced apart wires that are substantially invisible to the audience.«[128] »To make them less visible to the audience«, wie ein knappes Jahrhundert zuvor in Maskelynes Levitation, »each wire is painted a dark color«.[129] Auch den Vorteil zahlreicher dünner Drähte – deren Durchmesser wird hier mit zwischen 0,008 und 0,010 Zoll (0,20–0,25 cm) angegeben[130] – gegenüber einem starken tragenden Kabel erläutert Gaughans Patent:

> Unlike the prior art systems, where the performer was supported by a single, relatively large diameter cable, the apparatus of the present invention permits movement of the performer relative to the audience in a manner such

126 Siehe dazu Silverman 1996, S. 239–241.

127 Devant beschreibt die Illusion in Devant 1936, S. 158–160 und den notwendigen Apparat auf S. 279–283.

128 Gaughan 1994, Sp. 1, Z. 43–45. Ich danke Thomas Fraps für den Verweis auf diese Patentschrift.

129 Ebd., Sp. 3, Z. 66–67.

130 Ebd., Sp. 7, Z. 55–56 und Sp. 3, Z. 62–63.

> that the fine supporting wires never come into alignment and are, therefore, never visible to the audience.[131]

Eines ähnlichen Prinzips bediente sich auch ein Science-Fiction-Film von 2014, dessen Spezialeffekte-Techniker vor der Aufgabe standen, den Eindruck von Schwerelosigkeit zu erzeugen: *Gravity* wurde unter anderem mit sieben Academy Awards, darunter demjenigen für die besten visuellen Effekte ausgezeichnet. *Visual effects superviser* Tim Webber betonte, die Darstellung der Schwerelosigkeit im Weltraum sei das oberste Anliegen des Teams gewesen.[132] Neben anderen Techniken kam dabei eine Hebevorrichtung mit Drähten zum Einsatz. Befestigt waren diese an einer zeitgenössischen Variante des Korsetts unter Olive Robinsons Kostüm, einer körpergenauen Form aus Kohlenstofffaser, die im Kostüm der Hauptdarstellerin (Sandra Bullock) eingenäht war.

> A cradle of a dozen wires extended from the harness to a motion control head […], which contained 12 servo-motors attached to an x/y truss system mounted to the ceiling of the stage. Motion control operator Ian Menzies controlled the device […], while three puppeteers […] manipulated the rig.[133]

Auf diese Weise in eine Art menschliche Marionette verwandelt, erinnert die der Darstellerin zu Schwerelosigkeit verhelfende Apparatur an diejenige von Copperfields »Flying« und Maskelynes Levitation ebenso wie an die »Suspension éthéréenne« oder »Astarte«, bei denen einem unter dem Kostüm verborgenen Korsett tragende Bedeutung zugekommen war. Optimiert durch die digitale Ausbesserung der Kontaktstellen und Kaschierung sichtbarer Muskelanspannungen der Schauspielerin, entstand in *Gravity* eine Zweite Welt der Schwerelosigkeit im Filmstudio, die sich als Nachfolgerin der in diesem Kapitel behandelten Schwebeillusionen des späten 19. Jahrhunderts erweist.

131 Ebd., Sp. 5, Z. 24–30.
132 Fordham 2014, S. 44.
133 Ebd., S. 67.

5 Codes und Signale. Mentalmagie

> The oxymoronic »distant touch« of tele-pathos broaches many aspects of this contradictory experience of modernity. […] It hooks up a diverse set of knowledges and social practices: cable telegraphy, physiology and stage illusionism, energy physics, psychology and the mass market Christmas ghost story, anthropology, neurology, and the politics of imperial federation.[1]

Die 1882 in London gegründete Society for Psychical Research (SPR) führte im ersten Band ihrer Zeitschrift »Telepathy« als Sammelbegriff für »all cases of impression received at a distance without the normal operation of the recognized sense organs« ein.[2] Diesem Artikel vorangegangen waren fast 400 Experimente des Committee on Thought-Transference mit den fünf Creery-Schwestern aus Buxton in Derbyshire. Hatte eine der Töchter den Raum verlassen, einigten sich die anderen auf einen im Raum befindlichen Gegenstand, den sie nach ihrer Rückkehr meist korrekt benennen konnte. Das Komitee schloss daraus auf die Gedankenübertragung zwischen den fünf Pfarrerstöchtern.[3] Zuvor hatte die SPR unter anderem den Mentalmagier Washington Irving Bishop Tests unterzogen. Ihre Versuche verlagerten also Phänomene, die zuvor in Séancen oder auf Zauberbühnen präsentiert worden waren in eine laborähnliche Umgebung. Die hier unter vermeintlich objektivierenden Bedingungen erfolgende Untersuchung führte allerdings weniger zur Erklärung solcher Phänomene als vielmehr zum Blackboxing im Sinne Bruno Latours als »the way scientific and technical work is made invisible by its own suc-

1 Luckhurst 2002, S. 10.
2 Barrett 1882, S. 147. Synonym wurde hier *Telæsthesia* vorgeschlagen. Zur SPR siehe Hagen 2002, S. 226–232.
3 Zu den Experimenten mit den Creery-Schwestern siehe Luckhurst 2002, S. 68.

cess«[4]. Telepathie wurde also zu einer Angelegenheit der Beobachtung von Input und Output, ohne dass die Mechanismen der Kommunikation selbst in den Blickpunkt gerieten. Die Creery-Schwestern kommunizierten nämlich tatsächlich miteinander, allerdings nicht anhand von Gedankenübertragung, sondern, wie sich später herausstellte, mithilfe konventioneller Signale wie Blicke oder Gesten. Unter anderem solche parapsychologischen Experimente sind Begleiterscheinungen der Entstehung der westlichen Wissenschaftskultur im 19. Jahrhundert. Neben der Ausdifferenzierung von Disziplinen und der Systematisierung der Wissensproduktion entstanden dabei Konzepte an der Schnittstelle zu Spiritismus und Magie.[5] Roger Luckhurst schreibt dazu:

> The emergence of a scientific culture consequently produced other, less predictable effects: strange, unforeseen knowledges, hybrid and ephemeral notions that emerged as compromise formations melding apparently discrete systems. One of these effects is […] the emergence, in 1882, of the concept of telepathy from the new science of psychical research.[6]

Das durch die SPR scheinbar auf eine wissenschaftliche Basis gestellte Phänomen der Telepathie übersetzte sich unter anderem in eine Popularitätswelle von Mentalillusionen auf der Bühne. Eine sehr erfolgreiche Illusion aus dem Bereich der Mentalmagie steht im Mittelpunkt dieses Kapitels, bekannt unter anderem als »Second Sight« oder das »Zweite Gesicht«. Im Titel auf ein inneres Auge, einen sechsten Sinn, Bezug nehmend, suggeriert die Illusion die Gabe, etwas wahrzunehmen, was Augen nicht sehen können. Die hier schlaglichtartig beleuchteten Variationen dieser Illusion zeichnen eine medienhistorische Entwicklung nach, wobei in diesem Fall auch die Methoden selbst betrachtet werden müssen und nicht die Inszenierung allein: Während einige Ausführungen auf der Kommunikation mittels eines sprachlichen beziehungsweise auditiven Codes beruhten, bedienten sich andere versteckter Apparate, mit deren Hilfe Gedankenübertragung simuliert wurde. Umgekehrt fußt das Kon-

4 Latour 2000, S. 304. Zu den Experimenten der SPR als Blackboxing vgl. Luckhurst 2002, S. 70.
5 Zur Erforschung spiritistischer Phänomene um 1900 siehe Oppenheim 1985.
6 Luckhurst 2002, S. 10–11.

zept der Telepathie selbst auf der Existenz technischer Medien, ebenso wie spiritistische Kommunikationsmodelle sich an selbigen orientierten und zugleich die Konstruktion technischer Apparate inspirierten. Dieses Kapitel untersucht anhand der Mentalillusion »Second Sight« den Platz der Bühnenzauberkunst an der Schnittstelle von neuester Medientechnik, Spiritismus, magischem Denken und populärer Unterhaltungskultur.

Erstmals vorgestellt wurde »Second Sight« – ein Titel, den der schottische Zauberkünstler John Henry Anderson 1838 eingeführt zu haben scheint[7] – spätestens in den 1780er Jahren. Damals präsentierten sie Philip Breslaw sowie Joseph Pinetti, einer der ersten Zauberkünstler, die auf Theaterbühnen auftraten. Beide agierten unabhängig voneinander,[8] womöglich angeregt durch Franz Anton Mesmers Theorie des tierischen Magnetismus als einer von Lebewesen ausgehenden unsichtbaren Kraft.[9] In unserer Zeit lässt sich ein Aufschwung der Mentalmagie beobachten – von Edward Dean definiert als »a physical performance in which an actor purports to demonstrate genuine extraordinary mental or intuitive abilities«[10] wie Gedankenlesen, Hypnose oder Wahrsagerei. Beispielsweise führten Vivian Sommer und Roman Maria von Thurau als »Duo Somnambul« 2015 die abendfüllende Mentalmagieshow *Trance – Die Reise in deinen Kopf* im Admiralspalast und seitdem mehrfach in anderen Spielstätten in Berlin auf. Auch international sehr erfolgreich sind Thommy Ten und Amélie van Tass, die in diversen Fernsehsendungen und Talentshows auftraten und 2017–2018 eine Tournee durch den deutschsprachigen europäischen Raum absolvierten, auf die 2018 eine US-Tour folgte. Bei der Zauberweltmeisterschaft in Rimini 2015 zeichnete die Fédération International des Sociétés Magiques (FISM) die beiden als »Weltmeister der Mentalmagie« aus – eine Kategorie, in der 30 Jahre lang kein erster Platz verliehen worden war. Im Repertoire beider Mentalistenpaare ist auch eine Version der »Second Sight«, bei der der Performer sich im Auditorium bewegt und Gegenstände von Zuschauer_innen erhält. Seine Partnerin sitzt währenddessen mit verbundenen Augen auf

7 Nadis 2005, S. 140.

8 Evans 1922, S. 407. Zu Pinettis Variation siehe During 2002, S. 93 und Houdini 1908, S. 209–213.

9 Das vermutet Evans; Evans 1897, S. 184.

10 Dean 2016, S. 3.

der Bühne und beschreibt diese Objekte, ohne sie zu sehen. Thommy Ten und Amélie van Tass beenden ihre Variante damit, dass er nach einer Zigarette fragt und an dieser zieht, woraufhin sie den Rauch ausatmet und die Marke benennt. Übertragen werden hier, so suggeriert die Illusion, nicht nur Gedanken, sondern auch der Rauch, der von Thommy Tens Körper in denjenigen von Amélie van Tass wandert.

5.1 Sprachliche Codes

5.1.1 Robert-Houdins »La seconde vue«

Jean Eugène Robert-Houdin stellte seine »Seconde vue« (manchmal auch »Double vue«, → Abb. 24) erstmals am 12. Februar 1846 in seinem Pariser Zaubertheater vor. Wie auch in der im vorangehenden Kapitel untersuchten »Suspension éthéréenne« trat hier sein Sohn Émile auf, der später wie sein Vater eine Ausbildung zum Uhrmacher absolvierte und anschließend Zauberkünstler wurde.[11] Das Kind nahm zu Beginn auf einem Hocker auf der Bühne Platz. Sein Vater verband ihm die Augen und begab sich anschließend ins Auditorium, wo er das Publikum um Gegenstände ihrer Wahl bat. Sein Sohn war in der Lage, diese Objekte trotz der Augenbinde detailliert zu beschreiben.[12] Ein Reiz dieser Illusion liegt darin begründet, dass mit geliehenen Gegenständen gezaubert wird – eine Manipulation dieser ist also ebenso ausgeschlossen wie die Vertrautheit der Performenden mit ihnen. Das vermeintliche Gedankenlesen basierte in diesem Fall auf einem verbalen Code, der im folgenden Abschnitt genauer beschrieben wird. Die Augenbinde greift den Topos des blinden Sehers auf und betont zugleich die übersinnlichen Fähigkeiten des Performers, dessen Kommunikation nicht auf herkömmlicher Wahrnehmung zu basieren scheint. Zauberkünstler und Sammler Christian Fechner vermutete, dass die Darbietung durch eine semitransparente Augenbinde erleich-

11 In den 1870er Jahren brachte Émile die bekanntesten Illusionen seines Vaters wieder auf die Bühne; siehe dazu Dicksonn 1929.

12 Zu »La seconde vue« siehe Robert-Houdin 1969, S. 177–181, 190–194.

tert wurde, die es Émile erlaubte, die Gestik seines Vaters zu erkennen.[13] Auch Zauberhistoriker und -künstler Hardin Jasper Burlingame vermutet, dass bei dieser Illusion Kommunikation per Gestik möglich war, da grobe Bewegungen trotz der Augenbinde sichtbar waren.[14]

5.1.2 »Say what is this. Now quickly.« – Robert Heller (1826–1878)

Unter den Zauberkünstler_innen, die diese Illusion nach ihrer Popularisierung durch Robert-Houdin in ihre Programme aufnahmen, war Robert Heller. Als William Henry Palmer geboren und zunächst zum Pianisten ausgebildet, sah er im Alter von 21 Jahren Robert-Houdins Vorstellung in London und entschied sich daraufhin, eine Karriere als Zauberkünstler anzustreben. Unter seinem Künstlernamen, einer Hommage an Robert-Houdin und den Pianisten Stephen Heller, präsentierte er seine erste Zaubervorführung 1851 am Londoner Strand Theatre. Nicht nur waren Hellers *Soirées mysterieuses* allen Berichten zufolge eine Kopie von Robert-Houdins *Soirées fantastiques* – laut Houdini kopierte er das gesamte Repertoire mit Ausnahme der »Suspension éthéréenne«[15] –, er imitierte sogar einen französischen Akzent und verteilte bilinguale Programme in Französisch und Englisch.[16] Nach etwa 200 Auftritten verlegte Heller seinen beruflichen Schwerpunkt für einige Jahre zurück auf die Musik, bevor er sich 1861 wieder der Zauberkunst zuwandte.[17] Seine neue Vorstellung, mit der er unter anderem die USA, Australien und Neuseeland bereiste, profitierte von beiden seiner Talente: Im ersten Teil waren Handfertigkeiten und andere Illusionen zu sehen, im zweiten folgte ein Klavierkonzert. Die Vorstellung schloss mit der Illusion »Super-Natural Vision«,[18] die Henry R. Evans folgendermaßen beschreibt:

---

13 Fechner 2002, S. 228.

14 Siehe Burlingame 1897, S. 264–291, hier: S. 265.

15 Houdini 1908, S. 207.

16 Siehe Evans 1933, S. 594; Ewing 2011; Pecor 1977, S. 220–221; Price 1985, S. 76.

17 Siehe Pecor 2003, S. 56. Zu Hellers Werdegang siehe auch Clarke 2001, S. 267–273; Evans 1902, S. 67–69 und Heller 1875.

18 Dieser Ablauf geht aus einem Programmheft zu *Heller's Wonders* vom 2. November 1870 in Neuseeland hervor; abgedruckt in: Reilly 1996, S. 25.

> A lady is introduced to the audience as possessed of clairvoyant powers. She is blind-folded and seated on the stage. The magician, going down among the spectators, receives from them various articles, which the supposed seeress accurately describes; for example, in the case of a coin, not only telling what the object is, but the country in which it was coined, its denomination, and its date. In the case of a watch, she gives the metal, the maker's name, what kind and how many jewels there are in the works, and, lastly, the time to a dot.[19]

Häufig wurde die Performerin vorab »hypnotisiert« und fiel in eine Trance. Heller führte diese Illusion im Laufe seiner Karriere gemeinsam mit unterschiedlichen Performerinnen und Performern vor – entweder mit Jungen, in Anklang an Robert-Houdins Version, oder mit Frauen, die jeweils als Hellers Schwester auftraten, wie seine langjährige Partnerin Haidee Heller. Das betonte oder behauptete enge Verhältnis zwischen den beiden Performer_innen ist bis heute ein beliebtes Motiv in der Mentalmagie. Nicht ohne Grund traten auch die Creerys als Geschwister auf, ebenso wie die Spiritistinnen Maggie und Kate Fox. Auf der Zauberbühne performte Robert-Houdin mit seinem Sohn; Pinetti, Alexander Herrmann und Harry Kellar jeweils mit ihren Ehefrauen; Robert Heller und Charles Morritt mit ihren »Schwestern«. Letztere waren wahrscheinlich die Geliebten der Zauberkünstler, deren Designation als Schwestern ihnen heikle Fragen jenseits der Bühne ersparte.[20] In jedem Fall wurden – ähnlich wie im Spiritismus, wo der als passiv konstruierten Frau stärkere mediumistische Begabungen zugesprochen werden – vermeintlich fragilere Personen (Frauen und Kinder) als Empfangende für die vom aktiven, männlichen Performer gesendeten Signale inszeniert.

Im Unterschied zu Robert-Houdins »Seconde vue« wurde Hellers Methode offengelegt.[21] Frederick Hunt Jr., der zwölf Jahre lang für Heller arbeitete, veröffentlichte sie nach dessen Tod in einem Zeitungsartikel. Fünf Jahre später erschien der Text in Form einer Broschüre unter dem

19 Evans 1933, S. 522.

20 Zu Haidee und Robert Heller siehe Pecor 2003, S. 59. Zu Charles und Lilian Morritt siehe Moore 2007.

21 Houdini zufolge bediente sich Robert-Houdin einer ähnlichen Methode wie Heller; Houdini 1908, S. 207–208.

Titel *How to Do Second Sight* und erneut ab Mai 1907 in einer Reihe von Artikeln im *Magic: An Independent Magazine for Magicians*. Darin beschreibt Hunt Hellers System von Codewörtern, die auf von den Performenden memorierte Listen verwiesen. Diese enthielten neben einer nummerierten Reihe von Gegenständen, die sich wahrscheinlich in Publikumstaschen finden würden, auch deren mögliche Eigenschaften wie Farbe, Material oder Ursprungsland. Nachdem Heller einen Gegenstand entgegengenommen hatte, fragte er die auf der Bühne sitzende »Seherin«, was er in der Hand hielt. Dafür wählte er eine Code-Phrase aus einer vereinbarten Auswahl, die Rückschluss auf eine bestimmte Kategorie aus einer Liste von Objekten zuließ. So verwies die Frage »What article is this?« auf eine andere Menge von Gegenständen als die Frage »Do you know what this is?« oder »I want to know this.« Die Phrase »Say, what is this« referenzierte beispielsweise auf eine Subkategorie, die folgende Gegenstände enthielt:[22]

1. Karte
2. Kartenschachtel
3. Spielkarte
4. Knopfhaken
5. Schlüsselring
5. Schlüsselbund
6. Notizblock
7. Schnur
8. Pinzette
9. Korken

Nachdem auf diese Weise zunächst eine Gruppe von Gegenständen kommuniziert worden war, wählte ein zweiter Satz per Nummer einen daraus aus. Das geschah wiederum unter Rückgriff auf Codewörter, die für Zahlen einstanden:

1. Say or Speak
2. Be, Look or Let
3. Can or Can't
4. Do or Don't
5. Will or Won't
6. What
7. Please or Pray
8. Are or Ain't
9. Now
10. Tell
0. Hurry or Come

22 Das Spielkartenbeispiel findet sich in Hunt 1883, S. 8, die hier angeführten Schlüsseltabellen auf S. 13 und 19.

Das entscheidende Wort platzierte Robert am Anfang des Satzes, den er an Haidee adressierte. »*Can* you tell?« würde also beispielsweise auf die Nummer 3 verweisen, im Anschluss an »Say what is this.« also auf den dritten Gegenstand in der oben genannten Objektliste. Sie wüsste also auf die Frage »Say what is this? Can you tell?« zu antworten, es handle sich um eine Spielkarte. Deren Identifizierung, verrät Hunt, erfolgte immer in einer festgelegten Reihenfolge: 1. Spielkarte als Gegenstand, 2. Farbe, 3. Wert. Im nächsten Schritt wurde also die Farbe spezifiziert, unter Rückgriff auf folgende Referenzliste:

1. Karo	»Right« – As
2. Herz	»That's right« – König
3. Kreuz	»Good« – Dame
4. Pik	»Very good« – Bube

Die nächste Frage Hellers könnte also lauten: »*Do* you know the suits? *Now*, then.« Gemäß den oben zitierten Listen steht »do« für die Zahl »4« und 4 für die Farbe Pik ein, während der zweite Satz mit dem ersten Wort »now« den Wert »9« bestimmt. Die Antwortende wüsste also, dass Heller die Pik Neun in der Hand hält. Die gesamte Kette von Fragen, die zur Pik Neun führte, wäre also: »Say what is this. Can you tell?« – darauf käme die Antwort »A playing card«, gefolgt von der Rückfrage »Do you know the suits? Now, then«, die auf die Pik Neun verweisen würde. Auf ähnliche Weise wurden auch Eigenschaften von Geldscheinen, Münzen oder anderen Gegenständen wie Taschentüchern, Tabakdosen, Operngläsern, Hüten, Schmuckstücken oder Taschenuhren kommuniziert. Weitere Listen enthielten analog mögliche Attribute wie Farben, Materialien oder Herstellungsländer.

Die Fragen sind also mit doppelter Bedeutung aufgeladen – sie senden zugleich codierte und nicht-codierte Information: Einerseits handelt es sich um gewöhnliche, im Kontext der Aufführung semantisch sinnreiche Sätze, wenn sie heutzutage auch altmodisch klingen. Sie fragen danach, welchen Gegenstand der Performer in der Hand hält, welchen Wert die Spielkarte hat oder welche Banknotennummer der Geldschein trägt. Zugleich enthalten sie – quasi als immateriellen doppelten Boden – einen Code, den die Performerin auf der Bühne entschlüsselt und der die Antwort auf die ihr gestellte Frage liefert. Auf diese Weise können vor dem

Publikum, aber ohne dessen Wissen, Details über die betreffenden Objekte ausgetauscht werden. Die Tatsache, dass die Fragen zugleich die Antworten auf sich selbst enthalten, ermöglicht eine in der Tat ›übernatürlich‹ erfolgreiche Kommunikation – Missverständnisse und falsche Antworten sind hier, sofern beide den Code korrekt memoriert haben, ausgeschlossen. Die Fragen werden nämlich nicht tatsächlich beantwortet, im Sinne einer Reaktion, sondern eine übermittelte, chiffrierte Information wird in eine Alltagssprache zurückübersetzt und ausgegeben. Der Output ist eine Übersetzung des Input. Dabei begibt sich die »Seherin« in die Rolle einer Maschine, die einen Code liest und darin enthaltene Kommandos unter Rückgriff auf gespeicherte Daten ausführt. Das zugrunde liegende Prinzip dieser romantischen Darbietung der angeblichen Gedankenübertragung zwischen Ehepartnern oder Geschwistern ist also tatsächlich ein aufwendig organisierter, hochgradig rationaler Prozess. Was hier stattfindet, ist weniger eine Konversation als vielmehr die Sprachausgabe eines Codes. Das menschliche Gedächtnis funktioniert hier nicht selektiv und narrativ, sondern insofern diskret und ohne Einschränkung, als jede einzelne Informationseinheit zu jedem Zeitpunkt abrufbar sein muss.

Diese maschinelle Konnotation manifestierte sich auf der Zauberbühne in Maskelynes »Mental Telegraphy« von 1882, dem Jahr, in dem die Society of Psychical Research den Begriff »Telepathy« einführte. Nicht nur wird hier die Verbindung von Gedankenübertragung und Telegraphie im Titel expliziert, in dieser Illusion nahm der anthropomorphe Schreibautomat »Zoë« den Platz auf der Bühne ein und schrieb die von Maskelyne »gesendeten« Gedanken nieder. Der Automat wird hier – eine drahtlos übertragene, codierte Nachricht aufzeichnend und ausgebend – zum Telegraphen und Telegraphisten in einem. Dass er in dieser Illusion die Rolle der »Seherin« einnimmt, konkretisiert die ohnehin maschinenhafte Funktion der Letzteren. Eine ähnliche, auch an mechanizistische Diskussionen erinnernde Maschinenwerdung des Menschen belegt William Manning für Robert-Houdins »Suspension éthéréenne«: Zu Beginn dieser Illusion führte er seinen Sohn bei der Hand zum vorderen Teil der Bühne »to make the most mechanical of bows to his audience«, schreibt er in *Recollections of Robert-Houdin*:[23]

23 Manning 1891 S. 13.

> This was always the final trick of a performance, and when the curtain fell, and was raised again in obedience to the recall, father and son came walking most gravely forward, and the effect of this slow movement was to make half the world believe that the boy was not flesh and blood at all, but a marvellous automaton![24]

5.2 Stumme Variationen

Drei Jahre nach seiner »Seconde vue« präsentierte Robert-Houdin eine Variation ohne verbale Kommunikation, bei der er eine Glocke läutete, um seinem Sohn zu signalisieren, dass er den nächsten Gegenstand erhalten hatte. Nach einiger Zeit stellte er diese beiseite, woraufhin die Vorstellung in Stille fortgeführt wurde – das Kind beschrieb unaufgefordert die Objekte in der Hand seines Vaters.[25] Christian Fechner zufolge kamen in dieser Illusion mehrere verschiedene Methoden zum Einsatz: Ein nonverbaler Code, der sich die Intervalle zwischen zwei Glockensignalen zunutze machte; ein im Stuhl Émiles verstecktes Sprachrohr, das ihn mit einem Assistenten verband, der so hinter den Kulissen platziert war, dass er die Gegenstände mittels eines Opernglases sehen konnte; und ein telegraphenähnlicher technischer Apparat.[26] Wenn Fechner im letzten Punkt recht hat, finden sich in Robert-Houdins »Seconde vue muette« bereits alle Methoden, die vor der Entwicklung der Funktechnologie zur Verfügung standen. Laut Jean de Merry und André Ciocca waren die Gebrüder Bonheur um 1865 in Paris die Ersten, die eine stumme Variation des »Zweiten Gesichts« unter Zuhilfenahme einer Reihe geheimer Signale »dans le style du télégraphe« vorführten.[27] Was damit genau gemeint ist, bleibt allerdings unklar – ein Code ähnlich dem Morse-Code, Körpersprache nach dem Prinzip optischer Telegraphie oder eine elektrotech-

24 Ebd., S. 13–14.
25 Zu dieser Illusion siehe »La seconde vue ou La clochette mystérieuse« in Robert-Houdin 1868 (unpaginierter Anhang) oder in der deutschen Übersetzung: Robert-Houdin 1969, S. 547.
26 Fechner 2002, S. 231.
27 Merry/Ciocca 2006, S. 51.

nische Apparatur? Zwar lässt sich außerhalb von Fechners Publikation keine Erwähnung des Einsatzes eines Telegraphen bei Robert-Houdin finden – einem Pionier der Elektrizität auf wie jenseits der Bühne –, für seine Vermutung spricht allerdings eine Referenz auf die Vorführungen Comus' in dessen Memoiren.[28] Dieser Zauberkünstler und Pionier der Elektrizität führte ab 1762 eine Mentalillusion in Paris auf, bei der er ein rudimentäres Telegraphensystem verwendet haben soll.[29]

Auch Robert Heller führte eine stumme Version der »Second Sight« vor. Laut Hunt bestand die simpelste Methode in der Verwendung eines Sprachrohrs. Wie oben beschrieben erforderte dies eine dritte Person, die die betreffenden Objekte sehen konnte. Diese Methode funktioniert nur bei gut erkennbaren, größeren Objekten wie Regenschirmen oder Hüten und nicht beispielsweise zur Kommunikation von Zahlen auf Geldscheinen.[30] Eines Sprachrohrs bediente sich auch Harry Kellar, der die Grundlagen des »Second Sight« von Haidee Heller und ihrem Partner nach Robert Hellers Tod erlernt hatte.[31] Wie Kellar und Robert-Houdin scheint auch Heller bei seinen Aufführungen mehrere Methoden abwechselnd gebraucht zu haben.

5.2.1 Telegraphie

Neben dem Sprachrohr – in den Worten Caveneys und Miesels, »the epitome of low-tech«[32] – kam in Hellers Illusion auch elaboriertere Technik zum Einsatz, verborgen im Sofa, auf dem die Performerin saß. Dieses kaufte nach Hellers Tod die New Yorker Zauberfirma Martinka & Co., die es wiederum 1913 an den Zauberkünstler und Mentalisten Joseph Dunninger weiterverkaufte. »Accompanied by Harry Houdini,« schreibt Dunninger,

28 Robert-Houdin 1868, S. 76–79.

29 Siehe During 2002, S. 91.

30 Vgl. Hunt 1883, S. 20.

31 Caveney/Miesel 2003, S. 101, 270; Evans 1897, S. 196. 1891 kombinierte Kellar diverse Methoden in einer Mentalillusion, die er »Karmos« nannte; Caveney/Miesel 2003, S. 202.

32 Caveney/Miesel 2003, S. 270.

> I went one day to the warehouse where I had the piece of furniture stored, along with other apparatus, and removed the upholstery of the top, […]. I found a rather rudely [sic] constructed, but to all appearances an accurately working telephone receiver concealed in the headpiece. There was also a sort of telegraph lever affixed to the side of the sofa, in a manner such as to cause a hammer to either touch the hand or leg of the clairvoyante. I never saw the trick performed by Heller, but it is my opinion that Miss Heller, apparently hypnotized by the conjurer, would recline on the sofa, with her head resting in such a position that her ear would be in direct contact with the telephone receiver. Communication naturally was possible in a seated position through the operation of the telegraph lever. Four wires led alongside one of the back legs of the couch.[33]

Auch hier muss eine dritte Person an einer Stelle positioniert gewesen sein, von der aus sie die Robert Heller gereichten Gegenstände sehen konnte, ohne selbst gesehen zu werden. Diese kommunizierte mit Haidee Heller durch eine telefonähnliche Vorrichtung oder mithilfe des »sort of telegraph lever affixed to the side of the sofa«, der entweder an ihre Gliedmaßen oder ans Sofabein klopfte, sodass sie die Schläge spüren konnte. Dass das Sofa mit beiden Geräten ausgestattet war, kann entweder darin begründet sein, dass die Geräte nacheinander installiert worden waren oder, das impliziert Dunninger, dass sie im Laufe einer Performance abwechselnd zum Einsatz kamen. Letzteres würde der Mentalistin erlauben, ihre Sitzposition im Verlauf der Illusion zu verändern: Sie könnte dann ihren Kopf vom Empfänger in der Lehne entfernen und ein Signal über den Hebel empfangen. Ihre zwanglose Haltung und Bewegung auf dem Sofa würde die Performance flüssiger und natürlicher gestalten. Eine klopfzeichenbasierte elektromagnetische Methode beschreibt auch Evans. Demnach übermittelte Heller Informationen zunächst mittels natürlich scheinender Gesten und Bewegungen, quasi per optischer Telegraphie, an einen im Publikum sitzenden Komplizen, der dann mit dem Fuß einen neben seinem Sitz installierten elektrischen Knopf bediente, der wiederum einen an Haidee Hellers Stuhl angebrachten Hebel in Bewegung versetzte.[34]

33 Brief an Henry R. Evans vom 3. August 1932, zit. n.: Evans 1933, S. 523.
34 Evans 1902, S. 69 und Evans 1933.

Was in Hellers »Super-Natural Vision« als Telepathie inszeniert wird, ist also tatsächlich ein Effekt medientechnischer Apparate – ein Konnex, der auf der Hand liegt, wenn man bedenkt, dass technische und spiritistische Medien im kulturellen Imaginären des 19. Jahrhunderts nicht voneinander getrennt waren. Schließlich war es, laut Fred Nadis, »public fascination with mesmeric clairvoyance in the mid-nineteenth century«[35], die Anderson und Robert-Houdin überhaupt zur »Second Sight« anregte. Etwa 30 Jahre später, als die Hellers mit ihrer Mentalillusion Erfolge feierten, war es die Telegraphie, die neue Konzepte von Kommunikation und Bewusstsein inspirierte.

Die Verwendung binärer Codes in der Kommunikation beginnt mit der Feuerzeichenkette, die in Aischylos' *Agamemnon* Kunde vom Fall Trojas nach Argos brachte.[36] Ihre Geschichte wurde bereits andernorts geschrieben und hier deshalb ausgespart. Relevant ist in diesem Zusammenhang die Erfindung elektrischer Telegraphensysteme, deren erstes der russische Diplomat Pavel L'vovitch Schilling 1832 vorstellte.[37] In den darauffolgenden Jahren entstanden weitere Systeme, darunter das erste kommerzielle von William F. Cooke und Charles Wheatstone (1837) oder dasjenige von Samuel F. B. Morse und dem Chirurgen Edward Davy (1838). Morses System setzte sich dank des Vorteils durch, einen simplen (allerdings nicht binären) Code zu benutzen, mit dessen Hilfe das gesamte Alphabet wiedergegeben werden konnte. In den 1870er und 1880er Jahren, als Mentalmagie sich großer Popularität erfreute, war kommerzielle Telegraphie in Europa und den USA bereits etabliert. 1885 war das Netzwerk so umfassend, dass Europa von fast jeder großen Stadt aus per Telegraph erreichbar war. Die Telegraphie brachte nicht nur politische, ökonomische und private Kommunikation auf eine nie dagewesene Geschwindigkeit, sie war auch Bedingung der Möglichkeit weiterer Netzwerke, insbesondere der Presse und der Eisenbahn, die beide maßgeblich von der beschleunigten Kommunikation abhängig waren.[38] Jüngere Entwicklungen umfassten Empfänger, die elektrische Signale automatisch in typographische Schrift übersetzten und auf einem

35 Nadis 2005, S. 140.
36 Aesch. Ag. 8-10, 282–283.
37 Siehe Kieve 1973, S. 17.
38 Siehe dazu Osterhammel 2002, S. 75; Sandgruber 1992, S. 22.

Papierstreifen ausgaben, was auch Laien in die Lage versetzte, Telegraphennachrichten direkt in römischen Buchstaben zu empfangen, ohne einen speziellen Code erlernen zu müssen (senderseitig war zu der Zeit immer noch eine Eingabe in Morse-Code notwendig).

Das viktorianische England feierte die Telegraphie als »pinnacle of science's application to the arts and hence to the industrial and civilizing progress of the empire.«[39] John Durham Peters hat darauf hingewiesen, dass die Wortteile von »Telegraphie« die beiden Achsen reflektieren, entlang derer sich im 19. Jahrhundert noch nie dagewesene Veränderungen der Bedingungen zwischenmenschlicher Interaktion entfalteten, in einer Zeit, in der Übertragung und Aufzeichnung nicht nur »a new scale of distances« konstituierten, sondern auch »new forms of inscription«.[40] Mit der Verringerung von Distanzen assoziiert, lasse Telegraphie die Welt schrumpfen,[41] so ein zeitgenössischer Topos, der auch die Eisenbahn begleitete (siehe 3.2). Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurden erste drahtlose Übertragungssysteme entwickelt, unter anderem von Guglielmo Marconi, der 1897, auf Vorarbeiten anderer Erfinder wie Nikola Tesla aufbauend, in Großbritannien erstmalig ein Funksignal über eine Entfernung von sechs Kilometern übermittelte. Das Telegraphenkabelnetz hatte zu diesem Zeitpunkt bereits die gesamte Welt umspannt, wobei Unterseekabel eine Verbindung über den Atlantik, nach Australien und ab 1902 auch über den Pazifik herstellten.

> The two key existential facts about modern media are these: the ease with which the living may mingle with the communicable traces of the dead, and the difficulty of distinguishing communication at a distance from communication with the dead.[42]

Als neue Technologien in den urbanen Alltag einkehrten, veränderten sie nicht nur die Wahrnehmung der Welt, sie erweiterten auch das Spektrum des Vorstellbaren. »The telegraph«, beobachtet Jeffrey Sconce, »not only inaugurated a new family of technologies, […], but also produced a

39 Morus 1998, S. 194.
40 Peters 2000, S. 138.
41 Siehe auch Morus 1998, S. 195.
42 Peters 2000, S. 149.

new way of conceptualizing communications and consciousness.«[43] Die bis dahin unvorstellbar schnelle Übertragung von Nachrichten erzeugte eine zeitliche Nähe trotz räumlicher Isolation, eine psychische Verbindung trotz physischer Trennung. Um 1850, als Eisenbahn- und Telegraphennetzwerk sich über Westeuropa ausbreiteten, trat ein weiteres Kommunikationssystem auf. Der Gründungsakt des modernen Spiritismus, die *rappings* der Fox-Schwestern, basierten auf der Verständigung mittels Klopfzeichen in einem binären Code – eine neue Möglichkeit der Kommunikation mittels diskreter akustischer Signale, denkmöglich gemacht durch die Existenz von Signalcodes wie demjenigen von Samuel B. Morse. Friedrich Kittler hat gezeigt, dass technische Medien als »Modelle des sogenannten Menschen«[44] fungieren, den sie befähigen, die eigenen Sinne und deren Wahrnehmung zu erkunden. »Man weiß nichts«, schreibt er in *Optische Medien*, »über seine Sinne, bevor nicht Medien Modelle und Metaphern bereitstellen.«[45] Ein Beispiel, das Kittler hier anführt, ist die Wachstafel, die darauf schreibenden antiken Philosophen das Konzept der Seele veranschaulichte. Um 1900 rückte der Film an diese Stelle, als Personen nach Nahtoderfahrungen angaben, in den letzten Momenten sei ihr gesamtes Leben wie ein Film im Zeitraffer an ihrem inneren Auge vorbeigezogen.[46] Neue technische Medien erweitern also den Bereich des Denk- und Vorstellbaren – nicht nur in der Science-Fiction, sondern auch in der Metaphysik. Sie beeinflussen auf diese Weise auch Vorstellungen von Leben und Tod oder, in Kittlers Worten: »Das Totenreich ist eben so groß wie die Speicher- und Sendemöglichkeiten einer Kultur.«[47]

Hat die Photographie im späten 19. Jahrhundert »Abbildungen von Geistern oder Gespenstern geliefert, deren schwarzweiße Verschwommenheit die Ähnlichkeitsgarantie nur noch unterstrich«, so folgten auf die Erfindung des Morsealphabets »die Klopfgeister spiritistischer Séancen«[48]. Auch Sconce sieht Telegraphie als konzeptuelle Bedingung der Möglichkeit des Spiritismus, da sie nicht nur eine fantastische Spaltung

43 Sconce 2000, S. 7.
44 Kittler 2002, S. 31.
45 Ebd., S. 28.
46 Ebd., S. 29–31.
47 Kittler 1986, S. 24.
48 Ebd., S. 23.

von Körper und Geist im kulturellen Imaginären etablierte, sondern auch die Möglichkeit einer Kommunikation unabhängig von körperlicher Anwesenheit.[49] Die etwa 15 Jahre vor den Klopfphänomenen der Fox-Schwestern erfundene elektromagnetische Telegraphie bahnte also den Weg für die im Spiritismus zentrale Idee von der Totenkommunikation. Begünstigt wurden solche Konzepte durch die epistemologische Orientierungslosigkeit infolge einer mangelnden Trennschärfe zwischen Wissenschaft und Okkultismus. Peter Lamont kommentiert den Konnex von Telegraphie und Spiritismus vor diesem Hintergrund folgendermaßen:

> Scientific advances only added to the air of mystery. In the mid-1800s telegraph lines began to cover London's rooftops, providing a new form of communication that few understood and some viewed as almost magical. […] In an environment that surrounded people with evidence of new technology that they did not fully understand, the possibility that another mysterious form of communication had been discovered must have seemed all the more plausible.[50]

John D. Peters weist darauf hin, dass Spiritisten zu den Ersten zählten, die erkannten, dass nunmehr nicht nur erinnerte, sondern auch aufgezeichnete und übertragene Geister das Totenreich bewohnten.[51] Ihnen dienten technische Medien als Modelle – nicht nur Metaphern – für übersinnliche Konversationen: Kate, die als stärkstes Medium unter den Geschwistern Fox galt, hatte, so hieß es, eine Telegraphenleitung in eine andere Welt eröffnet.[52] In der zum Heimatort der Fox-Schwestern nächstgelegenen Stadt, Rochester, New York, kreuzten sich drei frühe elektrische Telegraphenlinien.[53] Dass sie mit der neuen Technik in Kontakt kamen, ist also wahrscheinlich. Und diese war im kulturellen Imaginären jener Zeit mit übernatürlicher Kommunikation assoziiert. »Talking with the dead through raps and knocks, after all,« schreibt Jeffrey Sconce, »was only

49 Sconce 2000, S. 27.
50 Lamont 2005, S. 39–40.
51 Peters 2000, S. 139.
52 Siehe Sconce 2000, S. 22–23.
53 Enns 2015, S. 4; Hagen 2002, S. 219.

slightly more miraculous than talking with the living yet absent through dots and dashes; both involved subjects reconstituted through technology as an entity at once interstitial and uncanny.«[54] Herkömmliche Grenzen der Kommunikation sprengend, ermöglichten beide Kommunikationskanäle eine direkte Verbindung trotz geographischer beziehungsweise metaphysischer Trennung. Spiritistische Medien wurden dabei als passive Mittlerinnen konzipiert. Als Empfängerinnen mit einer besonderen Sensibilität ausgestattet, registrierten sie Signale aus jenseitigen Sphären – ähnlich dem Telegraphen, der unsichtbare elektromagnetische Wellen wahrnahm und in menschenlesbare Nachrichten übersetzte.

Als in den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts das Telegraphennetzwerk wuchs, griffen Spiritisten also die von der Telegraphie eingeführte Idee eines instantanen Nachrichtenaustauschs bei körperlicher Abwesenheit auf und weiteten sie von Kommunizierenden auf anderen Kontinenten auf solche in anderen ontologischen Zuständen aus. Publikationen wie Louis Alphonse Cahagnets *The Celestial Telegraph, or, Secrets of the Life to Come* (1851) zogen diese Medientechnik (neben anderen Konzepten wie Somnambulismus und Magnetismus) nicht nur metaphorisch zur Erklärung spiritistischer Kontaktaufnahmen mit dem Totenreich heran. Sie verstanden Telegraphie sogar als konkrete Möglichkeit, mit Verstorbenen zu kommunizieren. »Importantly,« schreibt Sconce dazu, »spiritualist faith in mediums and celestial telegraphy went beyond a mere utilitarian application of the telegraph as a metaphor.« »Spiritualist doctrine«, so Sconce weiter, »clearly stated that the spiritual telegraph was in fact a ›real‹ (albeit invisible) technology.«[55] Eine Illustration aus Andrew Jackson Davis' *The Present Age and Inner Life* (1910) verdeutlicht, wie konkret der »spiritual telegraph« vorgestellt wurde (→ Abb. 25): Laut Bildunterschrift das Tischrücken in Séancen illustrierend, zeigt die Abbildung eine deutlich sichtbare Kabelverbindung von einer Ansammlung von Geistern in den Wolken zu einer Menschengruppe an einem runden Tisch. Die Anmerkung zur Abbildung erklärt:

54 Sconce 2000, S. 28.
55 Ebd., S. 36.

> Elevated above the cloud-region, is seen the spirit-circle in telegraphic correspondence with the mundane party in the lower story of the dwelling. The influence from the upper circle is seen passing down through the roof and floors to the surface of the table, where it imperceptibly radiates and emits invisible rays in every direction, and fills the *substance* of the table as water saturates the sponge. This is a true copy from nature. […] The diameter of this magnetic current, which is fine and very strong, as I have frequently seen, varies in size from that of a knitting needle to a child's little finger.[56]

»Second Sight« griff solche Konzepte einer simultanen, direkten Kommunikation auf, indem die Illusion eine mentale Verbindung zwischen zwei Personen suggerierte. Die Performenden schienen hier, wie spiritistische oder technische Medien, über Distanzen hinweg unsichtbare Signale zu empfangen und sie als verbale Nachricht auszugeben. Verstärkt oder überhaupt erst ermöglicht wurde diese geistige Verbindung angeblich durch ihr Verwandtschafts- oder Partnerschaftsverhältnis – ein Topos, der im Spiritismus ebenso aufzufinden ist wie in der Parapsychologie.

Stefan Andriopoulos und Anthony Enns haben gezeigt, dass auch umgekehrt spiritistische Konzepte technische Medien antizipierten und inspirierten. Zwar ging die erste Telegraphenverbindung in den USA den *rappings* der Fox-Schwestern vier Jahre voraus, der erste Versuch, per Klopfzeichen Verstorbene zu kontaktieren, darauf weist Enns hin, fand aber bereits 1762 statt, als Elizabeth Parsons und der Prediger John Moore mithilfe eines binären Codes mit dem berühmten Londoner »Cock Lane Ghost« kommunizierten.[57] Das Bewusstsein von dieser Tradition artikulierte beispielsweise Maskelyne in einem Interview, als er die Phänomene der Fox-Schwestern in Hydesville als »second edition of the ›Cock Lane Ghost‹« bezeichnete.[58] Griffen in einigen Fällen spiritistische Praktiken technische Kommunikationsapparate auf und sakralisierten diese, so stellten spiritistische Schreibtechniken in anderen Fällen eine notwendige Bedingung der Entwicklung technischer Geräte dar.[59] Ähnlich lassen sich beispielsweise Fiktion und Zauberkunst als Möglichkeiten der Er-

56 Davis 1910, S. 89–90, Anmerkung.
57 Vgl. Enns 2015, S. 4.
58 Lewis 1895, S. 81.
59 Vgl. Enns 2015, S. 3, 23.

weiterung des Denkbaren auffassen, die unter anderem neue Technologien vor ihrer realen Umsetzung imaginieren.

5.2.2 Telefonie

Das zweite Gerät, das Dunninger und Houdini in Robert Hellers Sofa fanden, war »a rather rudely [sic] constructed, but to all appearances an accurately working telephone receiver concealed in the headpiece«.[60] Beginnend mit dessen Assoziation mit übernatürlicher Kommunikation durch Alexander Graham Bells spiritistisch interessierten Assistenten Thomas Watson geht die diskursive Konstruktion des Telefons bereits seit seiner Erfindung vielfältige Verbindungen mit dem Okkulten ein. Bis heute konkretisiert sich das unheimliche Potenzial dieser Technik in der populären Imagination, insbesondere im Horrorgenre, wo Telefone häufig den Kontakt zu Verstorbenen, Dämonen oder anderen Welten vermitteln. Beispielsweise sagt in *The Mothman Prophecies* (USA 2002, R.: Mark Pellington) ein übernatürliches Wesen Massentodesfälle per Telefon vorher. In *A Nightmare on Elm Street* (USA 1984, R.: Wes Craven) verbindet ein Telefon die Hauptfigur Nancy mit dem verstorbenen Mörder Freddy Krueger und klingelt sogar dann weiter, nachdem sie die Kabelverbindung unterbrochen hat.[61] In *The Ring* (USA 2002, R.: Gore Verbinski)[62] kündigt ein Anruf unmittelbar nach der Sichtung eines mysteriösen Videobands mit der Mitteilung »Seven days« den gewaltsamen Tod nach Ablauf dieser Frist an. Ähnlich erhalten die Figuren in *One Missed Call* (USA/JP/DE/UK 2008, R.: Eric Valette)[63] Anrufe von Mobiltelefonen soeben Verstorbener, die sie den nahen Zeitpunkt ihres eigenen Todes wissen lassen.

In diesen und anderen Artefakten kommt die Position des Telefons an der Schnittstelle technischer mit spiritistischen Medien zum Ausdruck – eine Ambiguität, die in den Kindertagen des Mediums deutli-

60 Brief an Henry R. Evans, datiert auf den 3. August, 1932, zit. n.: Evans 1933, S. 523.

61 Siehe dazu ausführlich Rein 2012, S. 93–99.

62 Es handelt sich um ein US-amerikanisches Remake des japanischen *Ringu* (dt. Titel: *Ring – Das Original*), R.: Hideo Nakata, Japan 1998, 96 Min.

63 Das japanische Original erschien 2003 unter dem Titel *Chakushin Ari* (international: *The Call*), R.: Takashi Miike, 112 Min.

cher zu spüren war als heute. »While the telegraph inspired spiritualist practices like ›rapping‹ and ›knocking,‹« schreibt Anthony Enns, »it was the telephone and the phonograph that inspired ›direct voice mediumship‹ and ›trumpet manifestations‹.«[64] Das Medium Cecil M. Cook, das von Houdini 1925 bloßgestellt wurde,[65] behauptete beispielsweise, bereits im Alter von vier Jahren Stimmen aus dem Kaminrohr gehört zu haben, die ihr Anweisungen gegeben hätten. Später verkaufte sie Aluminiumtrichter, sogenannte *trumpets*, die die Reproduktion solcher Geisterstimmen in privaten Haushalten erlaubten. Diese Praxis identifiziert Enns als ein Analogon zur Phonographie, »as the trumpet was essentially a phonograph horn that could receive and amplify sounds using electricity.«[66] Analog zur elektrischen Leitfähigkeit funktionierten diese Verstärker von Geisterstimmen laut Cook besser, nachdem sie in Wasser getaucht worden waren: »Somehow, the voices seem to come clearer when the trumpets are moist«, schreibt sie.[67] »There is something about the forces that resembles electrical energy.«[68] Ob die Töne von einem Wachszylinder, aus einem Telefonhörer oder dem Kamin kamen, war dabei irrelevant – sie alle erschienen als gleichermaßen legitime Medien jenseitiger Nachrichtenübertragung. Hatte Telegraphie die Trennung von Körper und Geist erfahrbar gemacht, führten Phonographie und Telefonie die Spaltung von Körper und Stimme ein, die zuvor nur Märchen und Mythen imaginiert hatten. Etablierte der Spiritismus die Möglichkeit einer Echtzeitkommunikation mit Verstorbenen, also ohne körperliche Anwesenheit der Kommunikationspartner, so weitete Telefonie diese Erfahrung auf die Welt der Lebenden aus.

»It is bad to hear myself talk on any occasion«, beklagt eine Kolumne von 1920 mit dem Titel »Telephone Terror«, »[i]t is worse to talk into an empty black hole, without the comfort and guide of a responsive face before me.«[69] *Face-to-face*-Begegnungen seien mitunter sogar angenehm und herzerwärmend, fährt der Autor fort, »[b]ut voice-to-voice, sud-

64 Enns 2005, S. 14.
65 Siehe dazu Silverman 1996, S. 367–369.
66 Enns 2005, S. 14–15.
67 Cook 1919, S. 34, zit. n.: Enns 2005, S. 14.
68 Ebd.
69 N. N. 1920, S. 279.

den, threatening, compelling, strikes terror to my soul.«[70] Eine ähnliche Gewalt des Telefonapparats beschreibt Walter Benjamin in seiner *Berliner Kindheit um 1900*:

> Der Laut, mit dem er […] anschlug, war ein Alarmsignal, das nicht allein die Mittagsruhe meiner Eltern, sondern die weltgeschichtliche Epoche störte, in deren Mitte sie sich ihr ergaben. […] Wenn ich dann, meiner Sinne kaum mehr mächtig, nach langem Tasten durch den finstern Schlauch, anlangte, um den Aufruhr abzustellen, die beiden Hörer, welche das Gewicht von Hanteln hatten, abriß und den Kopf dazwischen preßte, war ich gnadenlos der Stimme ausgeliefert, die da sprach. Nichts war, was die unheimliche Gewalt, mit der sie auf mich eindrang, milderte. Ohnmächtig litt ich, wie sie die Besinnung auf Zeit und Pflicht und Vorsatz mir entwand, die eigene Überlegung nichtig machte, und wie das Medium der Stimme, die von drüben seiner sich bemächtigt, folgt, ergab ich mich dem ersten besten Vorschlag, der durch das Telephon an mich erging.[71]

Die Befehlsgewalt der aus dem Apparat erschallenden körperlosen Stimme vergleicht Benjamin mit der Besessenheit durch Geister, die Trancemedien in Séancen erfahren. Die anrufende Person scheint per Telefon in das Bewusstsein der Angerufenen förmlich einzufallen, Nachrichten direkt in deren Kopf einpflanzend. Neben der Autorität der körperlosen Stimme kommt hier auch der invasive Charakter des Telefonats zum Ausdruck: Es fordert Aufmerksamkeit, schon bevor es begonnen hat – das Klingeln ist ein Ruf nach einer Aktion und endet erst, wenn ihm Folge geleistet wird.[72] Ein Teil des dem Telefonat selbst innewohnenden Unbehagens speist sich daraus, dass es in einem parallel existierenden virtuellen, unsichtbaren Kommunikationsraum stattfindet. Sie führt »zu einem Auseinanderklaffen von Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum«[73] und lenkt so die Aufmerksamkeit der Gesprächspartner_innen von ihrer unmittelbaren Umgebung ab. Deshalb ruft der Protagonist Tony Wendice seine Frau in Hitchcocks *Dial M for Murder* (USA 1954) in einem für

70 Ebd., S. 280.
71 Benjamin 1991, Kapitel 2.
72 Vgl. dazu Flusser 1993, S. 183–184.
73 Hagen 2008, S. 334.

den von ihm beauftragten Mörder günstigen Moment an – das Telefonat stellt sicher, dass sie am Apparat steht und sich auf das Gespräch konzentriert, während ihre Wahrnehmung der unmittelbaren Umgebung eingeschränkt ist.

Die Reduktion telefonischer Kommunikation auf Stimmen unter Aussparung von Mimik und Gestik prädestiniert diese für Missverständnisse. Die aus dem Hörer ertönende Stimme ist zudem eine verzerrte. Vilém Flusser hat darauf hingewiesen, dass die Zuordnung von Telefonstimmen zu realen, bekannten Personen erst im Mediengebrauch erlernt werden muss.[74] Das Telefonat – eine rituelle Handlung, die unter anderem mit bestimmten Sprechakten einhergeht – unterbricht also laufende Handlungen und befördert die Sprechenden in einen virtuellen Raum, in dem eine deutlich störungsanfälligere Kommunikation stattfindet. Ähnlich konzipieren sich spiritistische Séancen, die instabile Kontakte in einen von körperlosen Verstorbenen bewohnten virtuellen Raum herstellen, der unsere Lebenswelt räumlich überlagert.

Das Telefon, schreibt Enns, war auch das erste Medium, das eine neue, eigene Art von Geräusch hervorbrachte, das elektronische Rauschen:

> The telephone was thus capable not only of transmitting disembodied voices, but also of revealing noises that were previously imperceptible, and these noises seemed to represent real acoustic events, yet they were not generated by any source in the outside world.[75]

Hier wird kein außerhalb des Apparats existierendes akustisches Ereignis übertragen, vielmehr wird dieser selbst in seiner Materialität wahrnehmbar. Diese Laute faszinierten schon Thomas Watson, Bells Assistent und ein überzeugter Spiritist. In seiner Autobiographie schildert Watson, wie er nachts stundenlang im Labor saß, »listening to the many strange noises in the telephone and speculating as to their cause«.[76] Einige dieser Laute erinnerten ihn an Vogelgezwitscher. Diese Assoziation kehrte

74 Flusser 1993, S. 189.
75 Enns 2005, S. 15–16.
76 Watson 1926, S. 81.

im 20. Jahrhundert im Zusammenhang mit *electronic voice phenomena* wieder – einer Praxis, bei der im überwiegend auf Magnettonbänder aufgezeichneten Rauschen, in Tier- oder Naturlauten nach sinnreichen Signalen gelauscht wurde. Watson vermutete beispielsweise, es handle sich beim Rauschen der Telefonleitung um Signale von einem anderen Planeten.[77] Wie für viele seiner Zeitgenossinnen und Zeitgenossen war das Telefon für ihn ein Medium, das nicht nur mit utopischem, sondern auch mit unheimlichem Potenzial aufgeladen war.

In dieses Spektrum fällt auch die pathologische Seite der Telefonie, mit der Bell und Watson ebenso Erfahrungen machten. »The inability to distinguish inner projections from outer messages […], psychologically conceived, is called paranoia«, schreibt Peters, »socially conceived, we should call it mass communication.«[78] Ähnlich attestiert Avital Ronell: »The telephone has been the schizonoiac's darling, calling to itself zomboid subjects who, in the early days of telephony, lined up to discuss with Bell and Watson the telephone operators, exchange numbers, and circuitry threaded in their heads.«[79] In der Leistung von Bells Technik erkannten Schizophrene und Paranoide eine Analogie zu den Stimmen, die per Direktverbindung aus dem Äther zu ihnen zu sprechen schienen und die für Andere nicht hörbar waren. Diese Ähnlichkeit verführte im Umkehrschluss zur Vermutung telefonähnlicher Apparate im eigenen Körper – »the schizo has distributed telephone receivers along her body«.[80] Watson beschreibt folgende Begegnung mit einem Mann, der auf den ersten Blick nicht von einem Erfinderkollegen zu unterscheiden war:

> He told me that the telephone was already a back number and if we would hire him he would show us how to telephone any distance without apparatus or wires. He looked as sane as most of the inventors I had worked with and I became interested. When I asked him what experiments he had made, he told me in a matter-of-fact tone that two prominent New York men, whose names he knew but whom he had never seen, had managed surrep-

---

77 Ebd. Zu Watson siehe auch Ronell 1989, S. 225–277, zum Rauschen besonders S. 258–259.
78 Peters 2000, S. 201.
79 Ronell 1989, S. 110.
80 Ebd., S. 4. Zur Affinität von Schizophrenie und Telefon siehe auch S. 109–138.

> titiously to get his brain so connected with their circuit that they could talk with him at any hour of the day or night wherever he was and make all sorts of fiendish suggestions – even of murder. He didn't know just how they did it but their whole apparatus was inside his head and if I wanted to find out their secret I must take off the top of his skull and study the mechanism at work. […] Long before he finished his tale, I knew I was dealing with a crazy man.[81]

Watson lehnte das Angebot ab, indem er die Sektion aufschob und bemerkte: »He didn't come and the next time I heard of him he was in an insane asylum.«[82] Die Affinität des Telefons mit akustischen Halluzinationen war so stark, dass Bell und Watson Interessenten wie diesen zunächst offen empfingen. »Within the next year or two«, schreibt Watson weiter, »several men whose form of insanity made them hear voices […] called at the laboratory or wrote to us for help, attracted by Bell's supposedly occult invention.«[83] Auch Psychoanalytiker dokumentierten telefonaffine Pathologien, so konzeptualisierte eine paranoide Patientin C. G. Jungs, »Miss St.«, die von ihr wahrgenommenen Stimmen als unsichtbare Telefone.[84] Sigmund Freud bescheinigte dem Telefon eine Analogie zur Gedankenübertragung, die er sich »wie beim Sprechen und Hören am Telephon«[85] vorstellte. Telepathie funktioniere also, »als ob sie [die gedankenlesende Person] telefonisch verständigt worden wäre, was aber nicht der Fall gewesen ist, gewissermaßen ein psychisches Gegenstück zur drahtlosen Telegraphie.«[86] Die psychoanalytische Sitzung – im Französischen *séance* genannt – verlangte »the retreat of the analyst into the position of an ear that occasionally responds«, schreibt Ronell, »in short, early psychoanalysis advanced an ear-mouth connection so that the unconscious might be hooked up and encouraged to speak.«[87] Die Analy-

81 Watson 1926, S. 98–99. Siehe dazu auch Enns 2005, S. 14–17 und Ronell 1989, S. 263–265.
82 Watson 1926, S. 99.
83 Ebd.
84 Jung 1960, S. 99, 126, 138, 149, 150.
85 Freud 1933, S. 77.
86 Ebd, S. 50.
87 Ronell 1989, S. 99.

tikerin befindet sich während der Sitzung außerhalb des Blickfelds des Analysanden, sodass das Gespräch wie ein Telefonat auf Sprechen und Hören beschränkt ist. »The two unconsciouses are to operate as a single telephonic unit, advises Freud, hooking up certain telepathic channels with the technical skills of an engineer.«[88] Quasi als mediale Erweiterung des psychischen Apparats im Sinne McLuhans, schien die neue Technik unter anderem eine Möglichkeit der Gedankenübertragung zu verheißen, stellte sie doch eine direkte Verbindung zwischen zwei Geistern her.

Und sofern technische Medien gleichartig mit spiritistischen sind, erstreckte sich diese Verbindung potenziell über die Kontaktaufnahme unter Lebenden hinaus: Beide eröffneten nie dagewesene Möglichkeiten der Kommunikation, zugleich spektral, unheimlich und faszinierend. Der Versuch, eine Brücke zwischen technischen und personalen Medien zu schlagen, motivierte unter anderem Thomas A. Edison, nach einer Möglichkeit telepathischer Kommunikation mittels technischer Geräte zu suchen. In einem Interview, das 1920 im *American Magazine* erschien, äußerte er seine Überzeugung, der Weg zu einer Kontaktaufnahme mit dem Jenseits – sofern diese möglich sei –, führe nicht über den Spiritismus, sondern über die Technik. »[T]here are two or three kinds of apparatus which should make communication very easy«, konstatiert Edison, »I am engaged in the construction of one such apparatus right now«.[89] Dieses später als *spirit phone* oder *nécrophone* benannte Gerät würde zeigen, »if it is possible for personalities which have left this earth to communicate with us.«[90] Ähnliche Ideen hatte auch Bell, der mit seinem Bruder prospektiv die Kontaktaufnahme aus dem Jenseits vereinbart hatte: »Whoever departed first was to contact the survivor through a medium demonstrably superior to the more traditional channel of spiritualism.«[91] Als technisches Ding, das zugleich in gewissem Sinne belebt scheine – zumindest punktuell und temporär von Leben erfüllt sei – flirte das Telefon laut Ronell mit der Opposition von Leben und Tod »by means of the same ruse through which it stretches apart receiver and transmitter or

88 Ebd., S. 100.

89 Forbes 1920, S. 11.

90 Ebd., S. 10. Zum »spirit phone« siehe auch Berton/Baudouin 2015 und Sconce 2000, S. 81–83.

91 Ronell 1989, S. 4, 393.

makes the infinite connection that touches the rim of finitude.«[92] Ohnehin nicht an die physische Präsenz gebunden, schienen Telefonie und Telegraphie also auch Möglichkeiten der Gedankenübertragung in Aussicht zu stellen – nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit und in andere metaphysische Sphären.

5.3 Signale aus dem Äther

5.3.1 Funkübertragungen aus dem Jenseits

> The radio signal is surely one of the strangest things we know; little wonder its ability to spirit intelligence through space elicited immediate comparisons to telepathy, séances, and angelic visitations.[93]

Etwa ein Jahrzehnt nach der Telefonie trat eine Technik auf, die in besonderem Maße mit Gedankenübertragung assoziiert wurde. Hatte die Telegraphie für spiritistische Kommunikation mit dem Jenseits Modell gestanden, tat dies für die Telepathie primär die Funkübertragung. In den 1890er Jahren konstruierten Nikola Tesla, Guglielmo Marconi und Edouard Branly erste Apparate zur drahtlosen Signalübertragung. Eine erste experimentelle Sendung strahlte ein Team um den kanadischen Erfinder Reginald Fessenden von Brant Rock, Massachusetts an Heiligabend 1906 aus. Weitere Radioübertragungen von Tönen, Sprache und Musik folgten in Europa und den USA. 1920 nahm die erste kommerzielle Sendestation ihren Betrieb in Pittsburgh, Pennsylvania auf, gefolgt von einer zweiten in Buenos Aires und von vielen anderen. Ausgehend von der Ähnlichkeit, wenn nicht gar der Identität von Gedanken mit elektromagnetischen Wellen widmeten sich im frühen 20. Jahrhundert wissenschaftliche Theorien und Experimente diesem Konnex. Nicht zufällig kündigte Edison sein *spirit phone* 1920 an, am Beginn des Radiozeitalters – »such a device«, betont Jeffrey Sconce, »would be both plausible

92 Ebd., S. 84.
93 Peters 2000, S. 206.

and even inevitable in the wake of modernity's most startlingly supernatural invention – wireless communication.«[94] Ein Medium, das die Stimmen Verstorbener empfangen würde, schwebte auch Marconi vor. Der Radiopionier erträumte sich einen direkten Zugang zu verstorbenen Augenzeugen historischer Ereignisse, »hoping to someday hear the last words of Jesus on the cross.«[95] Mit seiner »demonstrable ability to transmute consciousness into electrical signals and back again«[96] schien das Radio die Telepathie auf ein empirisch-technisches Fundament zu stellen. Pionier der Funktelegraphie Oliver Lodge führte in den 1880er Jahren – als die »Second Sight« sich höchster Beliebtheit erfreute – Experimente für die Society of Psychical Research durch, in denen er versuchte, ein Empfangsgerät für Gedankenströme zu entwickeln.[97] Im Deutschland der 1920er konzipierte Manfred von Ardenne diese als elektromagnetische Wellen, die sich mittels eines Empfängers im entsprechenden Frequenzbereich auffangen lassen würden. Auch er schaffte es allerdings nicht, ein solches Empfangsgerät zu konstruieren.[98]

Die Assoziation des Rundfunks mit übernatürlicher Kommunikation kommt auch in diversen textuellen und audiovisuellen Artefakten zum Ausdruck.[99] Roger Luckhurst hat beispielsweise die Verarbeitung der Telepathie in der Gothic Novel untersucht, die das Konzept unter anderem mit Mesmerismus, Trance, Spiritismus, Wissenschaft und, nicht zuletzt, mit technischen Medien kurzschließt.[100] Die Protagonisten von Rudyard Kiplings neun Monate nach Marconis erster Funkübertragung über den Atlantik veröffentlichten Kurzgeschichte »Wireless« (1902) versuchen, ein Signal von Marconis Sendestation in Poole aufzufangen. Während ihres Funkexperiments empfängt der Apotheker Mr. Shaynor kurzfristig eine Art Bewusstseinsstrom des etwa 80 Jahre zuvor verstorbenen Dichters John Keats. In seiner temporären Mediumwerdung fungiert er als technisches und spiritistisches Medium zugleich – quasi als mensch-

94 Sconce 2000, S. 61.
95 Ebd.
96 Ebd., 75.
97 Siehe dazu Hagen 2002, S. 232–235.
98 Siehe dazu Hagen 2009.
99 Siehe dazu ausführlich Sconce 2000, S. 59–123.
100 Luckhurst 2002, S. 181–213.

licher Radioempfänger, der Nachrichten aus dem Totenreich übermittelt. Während die anderen Figuren versuchen, dem Äther per Funkapparat Botschaften zu entlocken, verfällt Shaynor, von fast allen unbemerkt, in eine Art Besessenheit durch Keats und beginnt zu dichten. Die Nähe des Vermittlers von Versen aus dem Totenreich zum technischen Apparat provoziert dabei ein mechanisches Vokabular: Kipling beschreibt seinen Atem als maschinell anmutendes Rasseln oder Klappern, »the head, moving machine-like«.[101] Die Funkexperimentatoren hören indes zwar nicht das erhoffte Signal aus Poole, stattdessen aber Bruchstücke der Kommunikation zwischen zwei Schiffen in der Nähe der etwa 80 km östlich davon gelegenen Isle of Wight. Die Schiffe wiederum empfangen aufgrund technischer Schwierigkeiten voneinander nur die gleichen Nachrichtenfragmente, sodass zwischen ihnen keine Kommunikation zustande kommt. »It's quite pathetic«, kommentiert Kiplings fiktiver Radiopionier das gescheiterte Experiment. »Have you ever seen a spiritualistic seance? It reminds me of that sometimes – odds and ends of messages coming out of nowhere – a word here and there. No good at all.«[102]

Ähnlich beschreibt H. G. Wells die Funkkommunikation zwischen Erde und Mond in *First Men in the Moon*. Die langen Nachrichten des auf dem Mond verbliebenen Cavor werden hier bruchstückhaft übertragen, zu ungewöhnlichen Zeiten und durchsetzt von Unterbrechungen. Wie bei einer Séance haben die Empfänger weder Einfluss darauf, wann eine Nachricht beginnt und endet noch auf die Stabilität des Kommunikationskanals. Sie empfangen nichts als zufällige Fragmente. Kiplings Shaynor, der ohne Erinnerung an die eigene Mediumwerdung aus der Trance erwacht und auf Nachfrage erklärt, Keats gar nicht zu kennen, kommentiert: »But mediums are all impostors […]. They only do it for the money they can make. I've seen 'em.«[103] Die beiden letztgenannten Zitate Kiplings werden häufig dekontextualisiert als Beleg für dessen Skepsis gegenüber dem Spiritismus angeführt. Tatsächlich dienen sie in »Wireless« dazu, eine ähnliche Ambivalenz aufzubauen, wie sie sich auch in Jules Vernes *Karpathenschloß* darstellt: Es entsteht eine Kippstelle zwi-

101 Kipling 1902, S. 140, 138.
102 Ebd., S. 143.
103 Ebd.

schen Gespensterglaube und Rationalismus, die technische und spiritistische Medien kurzschließt und zeigt, dass die vermeintlich »aufgeklärte« Welt von ebendem vorrationalen Denken durchdrungen ist, von dem sie sich vehement distanzieren möchte. Kiplings Kurzgeschichte provoziert ein für den Illusionismus charakteristisches Verharren auf der Schwelle zwischen Ent- und Verzauberung, ohne eine Seite zu priorisieren, während sie beide als Optionen etabliert.

5.3.2 Drahtlose Gedankenübertragung

Auch auf der Zauberbühne übertrugen Funktechnologien Gedanken, so beispielsweise in »The Yogi's Star«. Das Gedankenlesen simulierte hier ein von Nevil Maskelyne entwickelter Apparat, der eine frühe Form drahtloser Signalübertragung mittels elektromagnetischer Induktion leistete.[104] John Nevil Maskelynes Sohn Nevil, von G. Gordon Powell beschrieben als »a man of many parts, interested more [...] in scientific research than in magic«,[105] brachte sich nicht nur am Zaubertheater seines Vaters ein, er widmete sich auch der Astronomie, Ballonfahrt und Akustik und war Inhaber mehrerer Patente im Bereich der Drahtlostechnologie.[106] Einige Aufmerksamkeit erregte eine Demonstration 1899, bei der er drahtlos Schießpulver zündete.[107] Ein Jahr später stellte er beim jährlichen Treffen der British Association for the Advancement of Science in Bradford eine Funkverbindung zu einem Ballon über eine Entfernung von etwa 16 km her.[108] Im Sommer 1906 arbeitete Nevil Maskelyne als technischer Berater für die (später von Marconi übernommene) DeForest Wireless Telegraph Company und wirkte an der Entwicklung eines Senders in Shoeburyness, Essex mit.[109] Als Kritiker von Marconis Monopolstellung sorgte er bei

104 Siehe Sharpe 1981, S. 57. Die Methode wird beschrieben in: Alexander 1946, S. 21–22.

105 Powell/Culpitt 1942, S. 42. Zu Nevil Maskelyne siehe auch Davenport/Davenport 1996.

106 Siehe dazu Davenport/Salisse 2001, S. 250. Laut Peter Warlock ließ auch dessen Vater zwischen 1900 und 1906 telegraphische und funktelegraphische Apparate patentieren; Warlock 1977, S. 12.

107 Siehe Hong 2001, S. 104.

108 Siehe ebd.

109 Siehe Davenport/Salisse 2001, S. 65.

einer öffentlichen Vorführung von dessen System in der Royal Institution für Aufsehen: John Ambrose Fleming, Berater der Marconi Wireless Telegraph Company, demonstrierte hier am 4. Juni 1903 unter anderem die Übermittlung zweier Botschaften per Funk. Nevil Maskelyne sendete zeitgleich Störsignale vom Dach der Egyptian Hall, die von Flemings Gerät empfangen wurden und deren provokanter Inhalt sicherstellte, dass ihr Eingang bemerkt wurde. Er widerlegte so Marconis Behauptung, bei Verwendung seines Systems seien Interferenzen zwischen Sendestationen und der Kommunikation von Schiffen ausgeschlossen. Nevil Maskelyne bekannte sich später zu dieser als »Maskelyne Affair« bekannt gewordenen Aktion, die Fleming in einem Brief an *The Times* als »attacks of a *scientific hooliganism*« bezeichnete.[110] Der Vorfall schadete der Glaubwürdigkeit Marconis ebenso wie Flemings, der anschließend seinen Beraterposten bei dessen Firma verlor. Ironischerweise wurde der Mietvertrag von Maskelynes Zaubertheater in der St. George's Hall bei deren Schließung 1935 – nachdem das Theater seit 1926 hauptsächlich als Kino genutzt worden war – von der BBC übernommen, die den Raum als Studio für die Ausstrahlung von Konzerten und Varietéshows nutzte.[111]

Die Mentalillusion »The Yogi's Star« wurde laut *The Magical World* bereits 1911 von David Devant vorgeschlagen.[112] Vorgeführt wurde sie erstmals im Herbst 1913 in der St. George's Hall von Nevil Maskelynes Bruder Archie und dessen Ehefrau Cassie Bruce (→ Abb. 26), die sie 1914 und 1915 auch auf einer Tour durch die Provinz zeigten.[113] In einer Extrapolation aus »The Second Sight« schrieben Zuschauerinnen und Zuschauer Fragen auf Papierbögen, die im »Yogi's Star«, einem großen, dekorativen Stern, gesammelt und über der Bühne aufgehängt wurden.[114]

110 *The Times*, 11. Juni 1903 zit. n.: Hong 2001, S. 112–113. Zur »Maskelyne Affair« siehe ebd., S. 89–118.

111 Siehe Davenport/Salisse 2001, S. 392; Ralley 2010, S. 90.

112 Sterling 1911. Dieser Text sollte der erste in einer Reihe von Artikeln sein, die niemals fortgeführt wurde, da *The Magical World* nach dieser Ausgabe eingestellt wurde. Ab 4. Juni 1913 erschien die New Series dieser Zeitschrift, in der unter anderem von der tatsächlich aufgeführten Version von »The Yogi's Star« berichtet wurde; Smith 1913.

113 Sharpe 1979, S. 60.

114 »Yogi's Star,« in: Whaley 2007, S. 1039.

A. L. Smith beschrieb die Illusion in seiner Rezension für *The Magical World* folgendermaßen:

> The stage is set with a large suspended star quivering with electric eyes blinking intermittently throughout the séance. The star carries a central receptacle for the offerings of the Yogi, and clips at the points to isolate the written requests of votaries. Mr. Maskelyne passes papers and pencils to the audience with the invitation that secret questions be written down. Cards are given out for dates of birthdays to be recorded upon. A vast number of current newspapers are offered for free selection and the choice of any page and passage given. […] Owls and bats and reptiles on fretted scrolls forming the side setting of the stage, blink their electric eyes continuously […]. Upon the run down four pieces of plate wood insulate a heavy sheet of plate glass. Upon the crystal platform the mysterious lady stands blindfold, facing the audience, and practically amongst them. Two newspapers were named and selected lines correctly recited by the medium, without contact or possibility to see. The questions for answer had been received in a glass bowl untouched by the lady, who unerringly repeated the written words held within the star, and provided witty and logical replies to each. Those who had marked their birthdays upon the cards were favoured with an interesting horoscope detailing health, characters, and abilities […].[115]

Im Unterschied zu den oben beschriebenen Mentalillusionen arbeitet »The Yogi's Star« mit Text statt Sprache – die Interaktion mit dem Publikum ist schriftlich vermittelt. Neben dem »Gedankenlesen« beinhaltet sie Anleihen beim Okkultismus und bei der Wahrsagerei. Wie im antiken Delphi schrieben Zuschauende Fragen auf Zettel, die von der »Seherin« beantwortet wurden. Die aus Eulen, Fledermäusen und Reptilien bestehende Bühnendekoration griff eine frühneuzeitliche magische Ikonographie auf, die Eule verwies auf Athene, die Göttin der Weisheit. Ihre »electric eyes« verorteten diese Wesen zugleich im modernen Kontext von Automaten.[116] Ein kurzer Text in *The Magic Wand* empfahl »The Yogi's

115 Smith 1913.

116 Die mechanische Eule, deren Augen ihre Artifizialität verraten, erinnert an eine Szene aus *Blade Runner:* Bevor der Protagonist zu Beginn des Films einen Androiden einem Empathietest unterzieht, der herausstellen soll, ob es sich dabei um einen

Star« besonders den »disciples of Madame Blavatsky, versed in the mysteries of Lh'assa«.[117] Nicht nur stellt er so eine Verbindung zwischen der Illusion und der berühmtesten Okkultistin des späten 19. Jahrhunderts und ihrer Rezeption hinduistischer Traditionen her, er suggeriert auch, für Anhänger des Okkultismus berge die Illusion einen Mehrwert – womöglich, weil sie mit diesen konform gehe oder sich zu ihnen innovativ verhalte. Die oben zitierte Besprechung aus *The Magical World* bezeichnet »The Yogi's Star« als Séance und verrät damit eine Besonderheit von Mentalmagie, nämlich einen sie begleitenden Authentizitätsanspruch. In seinem Zaubertheater in der Egyptian Hall ließ John Nevil Maskelyne deshalb keine Mentalisten auftreten, weil deren Performances ihm gefährlich nah an den trügerischen Praktiken spiritistischer Medien schienen.[118]

In »The Yogi's Star« stand die Performerin auf einer Glasscheibe mitten im Publikum. Ähnlich der Zeitung unter de Koltas Stuhl in »La femme enlevée« inszenierte diese eine scheinbare Transparenz – sie zeigte, dass keine elektrischen Kabel unter die Bühne führten – und lenkte zugleich von der eigentlichen Kommunikationsmethode ab. Die Kopfbedeckung, die auf einer im *Magician Monthly* veröffentlichten Skizze[119] an Kopfhörer erinnert, kaschierte einen Funkempfänger. Das am stärksten mit Telepathie assoziierte Medium simulierte hier also selbige auf der Bühne, allerdings ohne als Methode sichtbar zu werden. Funkwellen übertrugen tatsächlich Gedanken über Distanz, wenn auch auf andere Weise als das Narrativ der Illusion behauptete. Darin kam der Funkempfänger nicht vor, von dessen Existenz das Publikum nichts wissen durfte. Nichtsdestotrotz verwischte die Illusion den Unterschied zwischen technischer und übersinnlicher Kommunikation, wenn beide hier in einer praktischen Anwendung zur Deckung kamen.

---

künstlichen oder ein biologischen Menschen handelt, wird er von einer artifiziellen Eule begrüßt, in deren Augen eine besondere Reflexion sichtbar ist; 00:14. Die fiktive, elaborierte Version des Turingtests wird hier, ebenso wie das Geschehen in »The Yogi's Star«, von mechanischen Eulenaugen überwacht.

117 N. N. 1913b.

118 Vgl. Ralley 2010, S. 84–86.

119 N. N. 1913a. In *The Magic Wand* erschien eine Photographie von Cassie Bruce im Kostüm; N. N. 1913b.

Eine fast identische Illusion zeigte P. T. Selbit, der spätere Erfinder der »Sawing a Woman in Half«-Illusion, unter dem Titel »The Golden Gypsy« im Dezember 1916 im Londoner Victoria Palace Theatre.[120] Auch hier schrieben oder zeichneten Zuschauende etwas auf Papierbögen oder markierten Zeitungsabschnitte, die anschließend in verschlossenen Umschlägen eingesammelt wurden. Die mit verbundenen Augen auf einer Glasplatte stehende »Seherin« gab schließlich deren Inhalte wieder.[121] Selbit scheint die Technik auf den neuesten Stand gebracht zu haben und gilt deshalb als der erste Zauberkünstler, der einen Funksender im Radiofrequenzbereich auf der Bühne einsetzte.[122] Auch hier diente der voluminöse Turban der titelgebenden »Golden Gypsy« als Instrument der Dissimulation: Er nahm den Empfänger auf und verbarg ihn auf dekorative Weise vor den Blicken des Publikums. Ein solcher Turban mit verborgenen Kopfhörern, heute im Besitz David Copperfields, wurde später zum Markenzeichen Alexanders, einem der erfolgreichsten Mentalisten der 1920er Jahre.

Als abendfüllende Zaubervorstellungen zunehmend in eine Krise gerieten, bot der Rundfunk Zauberkünstler_innen einen neuen Tätigkeitsbereich. Joseph Dunninger trat drei Jahre bevor er Robert Hellers telepathisches Sofa öffnete, im Juli 1929, als das Radionetz bereits die gesamten USA umspannte, mehrfach in der Sendung *Ghost Hour* auf.[123] »Dunninger, seated at the microphone in the New York studio,« berichtete die *Radio News* darüber, »projected three thoughts over the N. B. C. network. Listeners-in were invited to try to receive this projection, and to send in their replies.«[124] Der Hörfunk übertrug, so die Implikation,

---

120 Da Selbit zuvor an der St. George's Hall beschäftigt war und ein freundschaftliches Verhältnis zu den Maskelynes pflegte, ist davon auszugehen, dass seine Variation zumindest mit deren Einverständnis geschah, wenn nicht aus einer Zusammenarbeit entstanden ist. Siehe dazu Lewis/Warlock 1989, S. 124.

121 Zu »The Golden Gypsy« siehe Christopher/Christopher 1996, S. 264; N. N. 1917 und besonders Lewis/Warlock 1989, S. 124–125.

122 Siehe Christopher/Christopher 1996, S. 264; »Yogi's Star,« in: Whaley 2007, S. 1039. 1919 benutzte er den im Zauberjargon später so genannten *radio cue prompter* für die Inszenierung einer falschen Séance, die Arthur Conan Doyle von ihrer Authentizität überzeugte; siehe »Radio Cue Prompter,« in: Whaley 2007, S. 757.

123 Siehe Christopher/Christopher 1996, S. 397.

124 Rockefeller King 1929, 316.

neben der Sendung auch Dunningers Gedanken, sein auf der Bühne demonstriertes Talent als Mentalist zur landesweiten Ausstrahlung verstärkend. Dieses Konzept war offenbar überzeugend genug, dass über 2.000 Zuhörende Nachrichten empfingen, die sie dem Sender – wiederum in schriftlich-materieller Form, in Gestalt von Briefen – zurückspielten. Laut der *Radio News* lagen mehr als 55 Prozent davon zumindest bei einem Teil der übermittelten Nachrichten richtig, während 5 Prozent die gesamte Botschaft korrekt angaben – Zahlen, die der Autor als Beweis der Möglichkeit von Gedankenübertragung per Funk wertete.[125] Zumindest offenbaren sie das hohe Interesse am Radiomentalismus, was zu einer wöchentlichen Sendereihe Dunningers auf WJZ führte, deren hohe Resonanz 1944 einen Artikel im *Life* anregte[126] und ihm 1949 Auftritte in der Radio- und Fernsehsendung *Brain Busters* verschaffte.[127]

5.4 Magische Übertragungen

Technologische Neuerungen kamen oftmals in der Unterhaltungskultur zu ihrem ersten Einsatz, bevor ein praktischer Nutzen für sie gefunden wurde. So wurde die erste Dampflokomotive im Sommer 1808 im Londoner »Steam Circus« präsentiert, wo Besuchende auf einem angehängten Wagen der als »Catch Me Who Can« titulierten Lokomotive im Kreis fahren konnten. Zeitgleich reüssierte die erste für den privaten Gebrauch vorgesehene Beleuchtungsform als Attraktion, als Philippe Lebon seine Thermolampe im eigenen Wohnhaus installierte und dieses gegen Eintrittsgeld öffnete.[128] Für die ersten Vorführungen von Alexander Graham Bells Telefon in Boston sang dessen Assistent Thomas Watson 1877 populäre Lieder am anderen Ende der Leitung, bevor die »Wandernde Stimme« ihren Weg zu Jahrmärkten fand. In den 1880er Jahren waren telefonische Übertragungen von Gesang und Musik aus Opern und Varietés populär und in den frühen 1890ern bekamen Abonnentinnen und Abon-

125 Ebd.
126 Barnett 1944, S. 100–101.
127 Siehe Christopher/Christopher 1996, S. 399.
128 Vgl. Schivelbusch 1986, S. 29–31.

nenten des in Budapest etablierten »Telefon Hirmondó« ein den Rundfunk antizipierendes und telefonisch vermitteltes Programm mit Musik, Nachrichten und Vorträgen zu hören.[129] Thomas Richards betrachtet die Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts deshalb als Experimentierfeld des industriellen Kapitalismus: Sie gewöhnte einerseits Publika an Technologien, machte andererseits aber auch Technologien selbst zur Unterhaltungsform.[130] Das technisierte Spektakel – und als solches auch die Zauberkunst – unterliegt dabei einer Eskalationslogik, die auf Superlative abzielt: »[E]verything had to outdo what had come before it,« schreibt Thomas Richards zur viktorianischen Unterhaltungskultur, »and in turn, everything had to be outdone by what came after it«.[131]

Dieses Kapitel widmete sich einer Reihe von Beispielen technischer und nicht-technischer Möglichkeiten der Signalübertragung bei Illusionen im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert. Im Einsatz von zunächst direkter verbaler Kommunikation, dann relativ simplen Methoden wie einem Sprachrohr und schließlich komplexen elektrischen Installationen zeigt sich eine stetige Weiterentwicklung, in deren Verlauf jeweils neue Technologien eingeführt wurden: Der verbale Code, dessen strukturierte Phrasen eine zweite Bedeutungsebene vermittelten, wurde durch unterschiedliche nonverbale Kommunikationsmethoden abgelöst. Mitunter kamen elektrische Medien zur Informationsübertragung zum Einsatz, wobei verborgene Telegraphen- und Telefonapparate im frühen 20. Jahrhundert durch Funkgeräte ersetzt wurden. Die über Jahrzehnte erfolgende stetige Aktualisierung eines im Prinzip über 70 Jahre gleichbleibenden Effekts verdeutlicht den Innovationsdruck, dem Zauberkünstler_innen unterlagen. Angetrieben wurde sie unter anderem durch eine zunehmende Medienkompetenz, nicht nur im Hinblick auf eine Vertrautheit mit neuen Medientechniken, sondern auch mit Methoden des Bühnenillusionismus. Wurde die kodifizierte Sprache suspekt, ersetzte sie ein nonverbaler Code; erregte beispielsweise Haidee Hellers regungsarme Sitzposition, an den verborgenen Telefonhörer gelehnt, Aufsehen, empfing sie die Nachricht via Klopfzeichen. In »The Yogi's Star«

129 Zum frühen Einsatz des Telefons siehe Genth/Hoppe 1986, S. 31–45.
130 Vgl. Richards 1991, S. 56.
131 Ebd.

und »The Golden Gypsy« stand die »Mentalistin« schließlich aufrecht auf einer Glasplatte, ohne Kontakt zu Sitzmöbeln, in denen Geräte versteckt sein konnten und ohne Kabelverbindung unter die Bühne.

»The Second Sight« zeigt, wie Zauberkünstler_innen neueste technische Entwicklungen verfolgten, aufgriffen und auf der Bühne verwendeten. Verbaute Robert Heller, der 1878 verstarb, einen rudimentären Telefonapparat in seinem Sofa, so musste dies innerhalb von zwei Jahren nach dessen Erfindung erfolgt sein. Besonders Nevil Maskelyne als Funkpionier verdeutlicht die Affinität von Zauberkunst und Technik. Ein noch früherer Einsatz drahtloser Signalübertragung, als ihn die Verwendung eines Funkgeräts in »The Yogi's Star« darstellt, findet sich in David P. Abbotts »Talking Tea Kettle« von 1907, aus dessen Ausguss eine Stimme zu hören war. Während Zauberkunst Telepathie mithilfe verborgener Medientechnik simulierte, waren beide auch Gegenstand wissenschaftlicher Experimente und Theoretisierungen. Technische Medien und Telepathie waren nicht nur in spekulativer Literatur und dem kulturellen Imaginären miteinander verwoben, Erstere standen auch Modell für übersinnliche Kommunikation. Inspirierte die instantane Nachrichtenübermittlung per Telegraphie spiritistische Kommunikationspraktiken, so wurden die körperlosen Stimmen im Telefon mit akustischen Halluzinationen in Zusammenhang gebracht und elektromagnetische Radiowellen mit Gedankenübertragung. Hatte das Telefon einen virtuellen Kommunikationsraum eingeführt, so schuf das Radio eine Umgebung, die von nur für entsprechende Medien wahrnehmbaren Signalen durchdrungen war. Technische Medien gewannen so ein unheimliches Potenzial, schienen sie doch jederzeit Gefahr zu laufen, in die Rolle spiritistischer Medien zu schlüpfen. Zauberkunst erkundete diesen Zusammenhang, unter anderem indem sie eine Verwandtschaft zwischen beiden etablierte, wie beispielsweise in Dunningers telepathischer Radiosendung. Auch Spiritisten blieb dieser Konnex nicht verborgen, setzten sie doch ebenfalls Medientechniken zur Simulation gespenstischer Kommunikation in Séancen ein.

Technische Medien brachten auf der Zauberbühne Effekte hervor, die zum einen Seherinnen und spiritistischen Medien zugeschrieben wurden und die zum anderen deshalb besonders spektral oder magisch schienen, weil sie von ihrer technisch-materiellen Quelle isoliert auftraten. Auch hier verschwanden die für den Effekt verantwortlichen Techni-

ken, während die Information, die sie übermittelten, nur in modifizierter Form vor dem Publikum in Erscheinung trat: Weder die Klopfzeichen des Hebels noch die aus dem Telefonapparat erklingende Stimme durften von Zuschauenden gehört werden, sondern nur die verbale Übersetzung ihrer Effekte durch die Performerin. Diese fungierte dabei maschinenhaft in der Verarbeitung und Ausgabe der übertragenen Informationen – am deutlichsten in Maskelynes »Mental Telegraphy«, wo ein Schreibautomat die gesendeten Gedanken aufschrieb. Vor diesem medienhistorischen Hintergrund kann »The Second Sight« als ein Symptom der Technisierung von Information gelesen werden, die, wie Birgit Schneider gezeigt hat, seit der Einführung von Lochkartenwebstühlen und dem Automatenbau im Ancien Régime voranschritt.[132] Die in diesem Kapitel untersuchten Illusionen übersetzten zudem die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkte Verwendung von (binären) Codes in der Kommunikation in einen Bühnenkontext. Nicht ohne Grund leiteten Maskelyne und Devant ihre Erklärung der in Mentalillusionen verwendeten Codes in *Our Magic* mit einer Referenz auf den »most familiar code«, den Morse-Code, ein.[133]

Des Weiteren zeigt sich an der »Second Sight« exemplarisch, wie Bühnenzauberkunst Strömungen des kulturellen Imaginären aufnahm und sie auf die Bühne leitete. Hier griff sie nicht nur das unter anderem durch die diskursive Konstruktion technischer Medien geprägte Konzept der Telepathie auf. Es waren zudem technische Medien selbst, die eine Form der Kommunikation herstellten, die als Gedankenübertragung präsentiert wurde. Auf der Zauberbühne konkretisierte sich so der mit technischen Medien assoziierte Diskurs um Telepathie, wenn die Ersteren Letztere ermöglichten. Die untersuchten Fallbeispiele speisten sich aus zeitgenössischen Diskussionen um Spiritismus, Telepathie und technische Medien und den sich damit verbreitenden Kommunikationspraktiken, die ihrerseits magisch aufgeladen waren und die nicht zuletzt die von Zauberkünstlern demonstrierten übersinnlichen Kommunikationsfähigkeiten plausibilisierten. Neue Medien ermöglichten neue Arten des Denkens, die wiederum ihrerseits neue Techniken und

132 Siehe Schneider 2007.
133 Maskelyne/Devant 1911, S. 216.

Technologien anregten. Beispielsweise führte die Idee, das Telefon könne Kommunikation mit Verstorbenen ermöglichen, zur Konzeption von Apparaten wie Edisons *spirit phone*. Zugleich lieferten technische Medien Modelle zur Erklärung spiritistischer Phänomene, so wie die Telegraphie zum »Draht ins Jenseits« wurde, während Telefonie und insbesondere Funk für Gedankenübertragung Modell standen. Konzepte übernatürlicher Kommunikation fußten also zum Teil auf technischen Medien, die wiederum auf Zauberbühnen (und in Séancen) übernatürliche Kommunikation simulierten. Telepathie als Verbindungsstelle zwischen Wissenschaft und Epistemologie, Technik, Illusionismus und Spiritismus erweist sich als symptomatisch für die viktorianische Kultur um 1900. Die sie umgebenden Diskurse und deren Wechselwirkungen konvergierten auf der Zauberbühne mit dem populären Imaginären, wo sie wie in einem Prisma zusammentrafen.

Exkurs: Magie und Medien um 1900. *The Prestige*

The Prestige (2006), eine Filmadaption des gleichnamigen Romans von Christopher Priest (1995)[1] erzählt von der Rivalität zweier Zauberkünstler um 1900, Alfred Borden (Christian Bale) und Robert Angier (Hugh Jackman). Die Anfangsbuchstaben ihrer Namen, AB und RA, ergeben »Abra«, den Beginn der Zauberformel schlechthin, »Abracadabra«. Unterscheidet nur ein Buchstabe »Angier« von *anger*, was auf seinen dominanten und aufbrausenden Charakter anspielt, so ist »Borden« nur einen Buchstaben von *burden* entfernt, was in diesem Fall auf die von ihm empfundene Last verweist, weite Teile seiner persönlichen Freiheit und seiner emotionalen Beziehungen der Kunst zu opfern.[2] Insofern er an die Grenzen seiner Kunst geht, verortet ihn sein Name aber auch nah an *border*, wie Ann Heilmann vorgeschlagen hat.[3] Ausgangspunkt des Konflikts der beiden Hauptfiguren ist der Tod von Angiers Frau Julia (Piper Perabo) bei einer an Houdinis Entfesselung im Wassertank angelehnten Illusion.[4] Zu Beginn des Films assistieren beide dem Zauberkünstler Mil-

1 Dt. Titel: *Das Kabinett des Magiers* beziehungsweise in der Neuauflage von 2007 *Prestige: Der Meister der Magie*.

2 Es handelt sich bei Borden eigentlich um Zwillingsbrüder, die sich im Alltag wie auf der Bühne als eine einzige Person ausgeben, damit die Methode ihrer Teleportationsillusion nicht aufgedeckt werden kann. Sie verkleiden sich abwechselnd als Bordens Trickingenieur Fallon, sodass sie zusammen an den Illusionen arbeiten können.

3 Heilmann 2009/2010, S. 20. Ihre Assoziation von Angier mit dem französischen *anges* – Engel und darüber mit einer träumerischen Art von Zauberkunst überzeugt hingegen nicht.

4 Da die Handlung in *The Prestige* um 1900 spielt, ist die Vorführung von Houdinis

ton (Ricky Jay) unter anderem bei dieser Illusion. Julia kann einen von Borden geknüpften Knoten an ihren Handgelenken nicht unter Wasser lösen und ertrinkt während der Vorführung (00:24). Borden und Angier verstricken sich daraufhin immer mehr in einen von Spionage, Sabotage, Missgunst und Rache geprägten Konkurrenzkampf. Im Zentrum ihrer Rivalität steht eine Teleportationsillusion, die in mehreren Variationen zu sehen ist und auf zwei paradigmatische historische Verschwindeillusionen verweist: Buatier de Koltas »Vanishing Bird and Cage« (1875) und »La femme enlevée« (1886). Erstere dient dem Film als Modell für die dreiteilige Dramaturgie von Illusionen, dessen letzter Akt, »The Prestige«, titelgebend ist.

> Every magic trick consists of three parts or acts. The first part is called »The Pledge«. The magician shows you something ordinary: a deck of cards, a bird or a man. He shows you this object. Perhaps he asks you to inspect it to see if it is indeed real, unaltered, normal. But of course, ... it probably isn't. The second act is called »The Turn«. The magician takes the ordinary something and makes it do something extraordinary. Now you're looking for the secret but you won't find it, because, of course, you're not really looking. You don't really want to know. You want to be fooled. But you wouldn't clap yet. Because making something disappear isn't enough. You have to bring it back. That's why every magic trick has a third act, the hardest part, the part we call »The Prestige«.[5]

Auch der Film selbst hat diese dreiteilige Struktur. Das hier thematisierte Rätsel um die Methoden der Zauberkünstler stellt er in den Mittelpunkt, streut Hinweise auf die angewandten Techniken ein und legt sie schließlich offen.[6] Mit seiner nicht-linearen Erzählweise fordert der Film die Neugier und Konzentrationsfähigkeit der Zuschauenden heraus. Erst bei mehrmaliger Sichtung werden Spuren einer Auflösung offenbar, die für diejenigen unsichtbar bleiben, die nicht wissen, was sie sehen oder dass sie etwas Relevantes, wenn nicht Essenzielles, sehen. *The Prestige* verhält

---

»Water Torture Cell« (1913) hier ebenso anachronistisch wie die Erwähnung der »Sawing a Woman in Half« (1921) (00:49).

5 *The Prestige*, 00:01–00:03.

6 Vgl. Heilmann 2009/2010, S. 21–25.

sich also selbst in vielfacher Hinsicht wie ein Zauberkunststück, unter anderem indem der Film ein Bedürfnis nach Auflösung des präsentierten Rätsels provoziert, das sich um Zaubermethoden dreht. Der Film bemüht sich um historische Akkuratesse, nicht nur ästhetisch im Hinblick auf Ausstattung und Kostüme, sondern auch in der Darstellung der Illusionen selbst. Genau wie der im Abstand von einem Monat dazu erschienene *The Illusionist* (USA/CZ 2006; R.: Neil Burger) bemüht sich *The Prestige*, historische Illusionen nicht nur möglichst exakt, sondern auch unter weitgehendem Verzicht auf digitale visuelle Effekte zu rekonstruieren. Colin Williamson attestiert beiden Filmen in dieser Hinsicht den Ethos eines Archivars, der die Zaubervorführungen des 19. Jahrhunderts wieder zum Leben erwecken möchte.[7] Die Hauptdarsteller beider Filme wurden von den Zauberkünstlern Ricky Jay und Michael Weber in Handfertigkeit geschult. *Computer generated imagery* kam nur sparsam für kosmetische Korrekturen zum Einsatz.[8]

Während der bodenständige, sich mit harter Arbeit aus der Armut erhebende Borden als der originelle Handwerker-Zauberer inszeniert wird, ist der aus aristokratischen Verhältnissen stammende Angier in erster Linie Showman, dessen Illusionen ein Ingenieur (Michael Caine) erdenkt, entwirft und baut. Die beiden Hauptfiguren repräsentieren also Zauberkünstlertypen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und teilen sich Charakterzüge mit zauberhistorischen Protagonisten. Ihre Rivalität erinnert an das Verhältnis zwischen John Nevil Maskelyne und Harry Kellar ebenso wie an die Konkurrenz zwischen Kellar und Alexander Herrmann. Beispielsweise ließ Kellars Manager bei mindestens einer Gelegenheit Herrmanns Plakate mit seinen überkleben, als sie im September 1894 beide in Montréal auftraten.[9] Sie kopierten Illusionen voneinander, versuchten, einander bei Touren auf ähnlichen Routen zuvorzukommen und warben einander Crewmitglieder und Performer_innen ab.[10] Herrmann, an den Bordens (künstlicher) Schnurr- und Spitzbart in der zweiten Hälfte des Films erinnert, dient bis heute dem Stereotyp des Zauberkünstlers als Blaupause. Steinmeyer schreibt dazu:

---

7 Williamson 2015, S. 134.

8 Zu Spezialeffekten in *The Illusionist* und *The Prestige* siehe ebd., S. 133–154.

9 Siehe dazu Caveney/Miesel 2003, S. 270–271.

10 Siehe dazu Steinmeyer 2005b, S. 101–107.

> The popular caricature of a magician – the tall, slender man in knee breeches and a long waistcoat, the goateed, devilish performer with flashing eyes and coarse black hair, the graceful roué who flexes his long, tapered fingers and announces, »et voilà!« as the rabbit is pulled from the hat – that is Alexander Herrmann.[11]

Zwar trat »Herrmann the Great« überwiegend vor einem gehobenen Publikum auf,[12] er gab aber auch wie der fiktive Alfred Borden in *The Prestige* gern Impromptu-Performances auf öffentlichen Plätzen. Beispielsweise sorgte er für Aufregung auf Märkten, indem er – wie schon Pinetti im 18. Jahrhundert – ein Küchlein oder eine Orange in zwei Teile schnitt und ein Goldstück aus der Mitte herausholte[13] oder indem er durch das Vertauschen von Gegenständen aus den Taschen von Passanten Chaos stiftete. Mindestens einmal wurde Herrmann dabei unerkannt als Dieb verhaftet. Auf dem Revier fand der Polizist das vermeintliche Diebesgut jedoch in den eigenen Taschen.[14] Auch die sein gesamtes Leben prägende Leidenschaft für die Zauberkunst verbindet Herrmann mit dem fiktiven Borden. »[M]agic was his life and he was never out of character«, schreibt Robert Olson über Herrmann, »[h]e was ready to perform extemporaneously, at any location, at any time.«[15] Zu diesem Zweck soll er unter anderem häufig Schlangen bei sich getragen haben, in die er bei Gelegenheit kleine Objekte verwandelte.[16]

Dass Zauberkünstler – wie beide Hauptfiguren in *The Prestige* – Doppelgänger oder Zwillinge beschäftigten, war nicht ungewöhnlich. Dante, dessen Name in *The Prestige* mit »Alexander the Great« zu Angiers Künstlernamen »The Great Danton« verschmilzt, beschäftigte angeblich drei Paar

11 Ebd., S. 46.

12 Caveney/Miesel 2003, S. 311.

13 Siehe Olson 1994, S. 37. Zu Pinettis Impromptu-Darbietungen siehe Price 1985, S. 41.

14 Ebd., S. 85. Cook erzählt eine ähnliche Begebenheit, bei der Herrmann aufs Revier gebracht wurde, wo der Polizeibeamte das Fehlen seines Abzeichens und seiner Pistole bemerkte. Beide fanden sich in den Taschen desjenigen wieder, der Herrmann des Diebstahls beschuldigt hatte; Cook 2001, S. 210.

15 Olson 1994, S. 35.

16 Vgl. Price 1985, S. 84–85.

eineiiger Zwillinge in seiner Show.[17] In Rajah Raboids Variation des »Zersägens« eines Menschen traten die Zwillingsbrüder Johnny und Robert Eck als eine Person auf; auch an David Devants Illusion »The New Page« waren Zwillinge beteiligt.[18] Oftmals werden Doubles und Zwillinge – wie in *The Prestige* – aus Gründen der Methodengeheimhaltung vor der Öffentlichkeit verborgen: Nach den Vorstellungen Servais Le Roys wurde dessen Schwägerin, die seine Frau Talma doubelte, in einem Korb hinausgeschmuggelt.[19] Der Mentalist Alexander verlangte von den Zwillingsschwestern Marguerite und Marie Johnson, die 1915 in seiner Show auftraten, dass sich jeweils nur eine von ihnen gleichzeitig in der Öffentlichkeit blicken ließ.[20] Von Harry Kellar ist bekannt, dass sein Bruder Eduard ab Mai 1896 bei Vorstellungen als dessen Double fungierte.[21] Alexander Herrmann wurde wohl bei mindestens einer Gelegenheit von William E. Robinson auf der Bühne ersetzt.[22] Als der Zauber- und *Quick-Change*-Künstler »The Great Lafayette« bei einem Theaterbrand ums Leben kam, wurde sein Leichnam zunächst anhand des Kostüms identifiziert und kremiert. Bald wurde allerdings ein zweiter, identisch kostümierter Körper geborgen, der zudem Lafayettes charakteristische Fingerringe trug. Vermutlich handelte es sich bei der ersten aufgefundenen Person um Lafayettes Double, ein Ensemble-Mitglied, das aus Gründen der Geheimhaltung als Trompeter gelistet war.[23] Ein Artikel von Jerry Foley stellt scherzhaft die These in den Raum, Harry Houdini habe seine Entfesselungen mithilfe eines Bruders namens Eric performt (Houdinis bürgerlicher Name war Ehrich Weiss), der von der Öffentlichkeit geheim gehalten wurde. Dieser Bruder sei bei einem Stunt im vereisten Potomac River ertrunken, woraufhin der verbleibende Bruder sich auf die Suche nach einem authentischen spiritistischen Medium konzentrierte, um ihn zu kontaktieren.[24]

---

17 Siehe Charvet 1997, S. 60.

18 Ebd., S. 58.

19 Ebd.

20 Diese Auflage sagte den Johnsons nicht zu. Sie verließen Alexanders Truppe und traten bis 1927 gemeinsam als »The Nartell Twins« auf. Siehe dazu ebd., S. 60.

21 Caveney/Miesel 2003, S. 307.

22 Andrews 1981, S. 25; Steinmeyer 2005b, S. 154–155.

23 Siehe dazu Steinmeyer 2005b, S. 328–332.

24 Foley 1997. Der Text erschien erstmals im Newsletter des *Magic Shop* im Dezember 1975.

Auch das Abwerben von Crewmitgliedern und Performer_innen verbindet sowohl Herrmann und Kellar als auch Kellar und Maskelyne mit den Protagonisten von *The Prestige*. William E. Robinson und seine Lebensgefährtin Olive arbeiteten jahrelang abwechselnd für Kellar und für Herrmann und brachten jeweils Illusionen aus deren Shows mit.[25] Robinson konstruierte 1887 eine Kopie von de Koltas »Cocoon« für Kellar und entwarf später originelle Illusionen für ihn wie die Levitation »Astarte« (1889) oder die Verschwindeillusion »Gone!« (1893), die auch Herrmann in seiner Show vorführte.[26] Schließlich verriet Robinson den Großteil von Kellars Methoden Albert Hopkins für dessen Buch *Magic* (1898), einen Meilenstein der Zauberliteratur, und trat als Pseudochinese Chung Ling Soo eine Karriere als Zauberkünstler an. Soo taucht ebenfalls in *The Prestige* auf. Hier dient er Angier und Borden als Beispiel für die Selbstaufgabe zugunsten einer Bühnenpersona (00:16–00:17). Während er hier einen alten, gebrechlichen Mann mimt, um seine physische Leistung auf der Bühne zu verschleiern, spielte der historische Soo einen Chinesen. Er gab Interviews nur mit einem Übersetzer – der in seiner Show auftretende Japaner Kametaro kommunizierte mit ihm bei diesen Gelegenheiten in einem Pseudochinesisch vor den Journalisten. Mit seinem historischen Setting sowie der Integration historischer Figuren wie Soo, Nikola Tesla und Thomas A. Edison positioniert sich *The Prestige* an der Kippstelle zwischen Period Piece und Retro-Science-Fiction. Indem der Film nicht zwischen Geschichte und Fiktion unterscheidet, oszilliert er zwischen diesen beiden Polen, ohne eine klare Position zu beziehen. Zwischen historischer Authentizität und Fiktionalität schwankend, lässt der Film die Zuschauenden, wie eine Bühnenillusion, im Unklaren über den Status von Wirklichkeit und Fantasie.

25 Zu Kellar und Herrmann siehe Steinmeyer 2005a, S. 166–169; Steinmeyer 2005b, insb. S. 98–107. Zu Robinsons Werdegang siehe ebd.

26 Caveney/Miesel 2003, S. 166, 187. Kellar präsentierte die Illusion als »Out of Sight«, später auch unter anderen Namen wie »How to Get Rid of a Wife« oder »The Divorce Machine«. In Herrmanns Show wurde sie unter weniger misogynen Namen wie »The Mysterious Swing« und später »Here! There! Nowhere!« gezeigt.

Übertragungen

Die Teleportationsillusionen Bordens und Angiers sind hochskalierte, nämlich auf Menschenmaß gebrachte Versionen des »Verschwindenden Vogelkäfigs« – insbesondere Angiers »Real Transported Man«, bei der das Verschwinden des Doubles beziehungsweise Originals dessen gewaltsamen Tod erfordert. Am Beginn steht Bordens schlichte Illusion »The Transported Man«: Auf einer spärlich eingerichteten Bühne gibt er einem Zuschauer einen Gummiball zur Untersuchung und lässt dessen Status als gewöhnliches Objekt bestätigen. Anschließend wirft er ihn so auf den Boden, dass er quer über die Bühne hüpft und betritt einen der beiden schmalen Holzschränke, die rechts und links aufrecht auf der Bühne stehen. Einen Augenblick, nachdem er deren Tür hinter sich geschlossen hat, erscheint Borden aus der zweiten, identischen Vorrichtung auf der anderen Seite der Bühne und fängt den Ball (00:51–00:52).

Nicht ohne Grund erinnern diese Holzschränke an Telefonzellen.[27] Am 14. Februar 1876, etwa 20 Jahre vor der Zeit, in der *The Prestige* spielt,[28] patentierten Alexander Graham Bell und Elisha Gray ihre zeitgleich unabhängig voneinander entwickelten Fernsprechapparate.[29] Zunächst in populärwissenschaftlichen Shows und als Jahrmarktattraktion als »Wandernde Stimme« präsentiert, wurde die neue Technik um 1880 zur Übertragung von Konzerten und Opern eingesetzt, bevor sich weitere Nutzungsmöglichkeiten entfalteten.[30] Nachdem William Gray 1889 ein Patent für ein Telefon mit Münzeinwurf erhalten hatte, wurde im selben Jahr die erste öffentliche Telefonzelle in Hartford, Connecticut eingerichtet.[31] So wie das Telefon eine Stimme an einen anderen Ort

27 In David Cronenbergs *The Fly* (USA/UK/CA 1986) wird die Ähnlichkeit der Teleportationsmaschinen mit Telefonzellen explizit artikuliert, als Veronica (Geena Davis) sie beim ersten Anblick als »designer phone booths« bezeichnet (00:04).

28 Wir erfahren in 00:11, dass Angier und Borden sich 1897 kennenlernen.

29 Bereits 1865 hatte Philipp Reis seinen Fernsprechapparat in Berlin vorgestellt, erkannte allerdings die Einsatzmöglichkeiten seiner Erfindung nicht. Bell nahm Reis' Apparat als Ausgangspunkt für seine Experimente und schaffte es anschließend, sein Telefon zu kommerzialisieren.

30 Zur frühen Geschichte des Telefons siehe Genth/Hoppe 1986, S. 28–46, Zitat: S. 32. Siehe auch Weiher/Wagner 1991, S. 78–109.

31 Ebd., S. 99.

transportiert und dort eine Art temporärer Quasi-Präsenz kreiert, transportieren Alfred Bordens telefonzellenartige Schränke – das suggeriert seine Illusion – ihn von einer Seite der Bühne auf die andere. Hier werden allerdings nicht nur die Stimme, sondern auch der Körper übertragen. Die Teleportationsillusion in *The Prestige* greift also eine zu der Zeit neue Technik auf und steigert ihre Leistung ins Fantastische. »Der Gedanke, ein Draht könnte sprechen,« schreibt Edward T. Canby in seiner *Geschichte der Elektrizität*, »erschien bis zu dem Augenblick phantastisch, an dem Wörter tatsächlich in Code übermittelt wurden.«[32] Die Grenze zwischen Science-Fiction und realen Möglichkeiten von Wissenschaft und Technik ist verschiebbar.

Angier und sein Ingenieur Cutter kopieren Bordens Teleportationsillusion als »The New Transported Man«. In ihrer eleganteren, minimalistischeren Variante ersetzen sie die Holzkisten durch zwei Türrahmen, die parallel zueinander auf der Bühne stehen. Angier wirft seinen Zylinder im hohen Bogen über die Bühne, schreitet durch die erste Tür und erscheint instantan in der zweiten, einige Meter entfernt, um den Hut zu fangen (00:57–00:58). Diese Illusion beantwortet Borden wiederum mit seinem »Original Transported Man«, der unter Mitwirkung von Angiers ehemaliger Geliebten und Bühnenpartnerin Olivia (Scarlett Johansson) entsteht. Ihr Wechsel in die Anstellung und in ein romantisches Verhältnis zum Konkurrenten verweist auf historische Seitenwechsel von Performenden. Olivia, die im Roman den Vornamen mit dem Wechsel ihres Partners in Olive ändert, teilt sich diesen mit Olive »Dot« Robinson, die als eine der besten »Zauberassistentinnen« um 1900 galt.[33] In Bordens Vorstellung regt sie höhere Schauwerte an, darunter einen großen elektrischen Apparat, der auf der Bühne knistert, Funken und Blitze schlägt (01:10).

32 Canby 1953, S. 67-68.
33 Siehe Price 1985, 502; Steinmeyer 2005b, 126.

Elektrifizierung von Leben und Tod

Diese Version suggeriert, analog zu Technologien wie der Telegraphie oder Telefonie, Bordens Maschine übertrage ihn selbst mittels Elektrizität instantan von einem Ort an einen anderen. Obwohl Elektrizität zu der Zeit bereits seit etwa 150 Jahren – nämlich seit der Erfindung der Leydener Flasche 1745/6 – speicherbar und damit für Experimente nutzbar war, war sie um 1900 insofern ein Novum, als sie ökonomisiert und industrialisiert wurde: 1881 stellte Edison auf der ersten internationalen elektrischen Ausstellung in Paris seine elektrische Glühlampe vor.[34] Ein Jahr später nahmen erste öffentliche Kraftwerke in New York City und London ihren Betrieb auf, wo sie zunächst Opern, Theater sowie gehobene Hotels und Restaurants mit Strom versorgten. Als viel beachtete Attraktion gestaltete sich die Beleuchtung von Prachtstraßen in europäischen Metropolen. Elektrizität als sinnlich erfahrbare, aber unsichtbare Kraft wurde rasch zur Projektionsfläche für utopische und dystopische Szenarien gleichermaßen. Ihr wurde medizinische Heilwirkung bei diversen Gebrechen von Lähmungen über Blindheit zu Gicht zugesprochen.[35] Einige imaginierten ein elektrisch automatisiertes Schlaraffenland, in dem per Knopfdruck alle Wünsche erfüllt würden.[36] In L. Frank Baums *The Master Key* von 1901 erscheint einem jungen Experimentator der »Demon of Electricity«, der ihm utopische elektrische Gaben verleiht, darunter ein Kleidungsstück, das ihn unverwundbar macht, ein Gerät, das Flug ermöglicht, und Tabletten, deren eine den Nahrungsbedarf eines Tages deckt. Nach einer Reihe von Abenteuern mit diesen Gaben schickt der Protagonist den Dämon weg und bittet ihn, mit seinen Gaben zu warten, bis die Menschheit dafür bereit sei.[37] Die rapide Geschwindigkeit elektrotechnischer Entwicklung um 1900 überholte immer wieder den

34 Zur Entwicklung der elektrischen Beleuchtung siehe Sandgruber 1992, S. 25–56 und besonders Schivelbusch 1986.

35 Siehe dazu Hochadel 2003, S. 63. Zur Medizingeschichte der Elektrizität siehe Laurentius 1936.

36 Zu mit der Elektrizität assoziierten Praktiken, Fantasien und Vorstellungen des späten 19. Jahrhunderts siehe Marvin 1990, hier: S. 123–127. Siehe auch Hochadel 2003, insb. S. 42–85.

37 Baum 1901, Pos. 1410–1418.

gewissenhaften Umgang damit und führte zu Katastrophen. Ähnlich entsponnen sich auch andernorts apokalyptische Visionen in Verbindung mit Elektrizität, beispielsweise die Angst, sie brächte das Gleichgewicht der Natur durcheinander oder erhöhe die Menge der Blitze in der Atmosphäre.[38] »Die Elektrizität wird zu einer scheinbar unbegrenzten Projektionsfläche,« schreibt Oliver Hochadel, »buchstäblich alle Naturerscheinungen und Funktionen des Lebens werden darauf zurückgeführt.«[39]

In den 1880er Jahren offenbarte sich zudem die akute Gefahr im Umgang mit der Elektrizität, als sich erste tödliche Unfälle ereigneten.[40] Beispielsweise berichtete der *Daily Telegraph* vom 29. April 1886 – zwei Tage nach der Uraufführung von Buatier de Koltas »La femme enlevée« in Paris – von einem tödlichen Unfall auf offener Straße in den USA: Ein Mann erhielt einen tödlichen Schlag, als er sich an einen elektrischen Lichtmast anlehnte. Sein Begleiter berührte ihn, wurde vom Stromschlag ohnmächtig und verlor anschließend eine Hand, die aufgrund starker Verbrennungen amputiert werden musste.[41] Das an solchen Vorfällen beobachtete Zerstörungspotenzial wurde sogleich gezügelt und systematisiert, als der Staat New York Edison mit der Entwicklung einer neuen Exekutionsmethode unter Einsatz von Elektrizität beauftragte. Deren Ergebnis war der elektrische Stuhl, der erstmals bei der Hinrichtung William Kemmlers in der Auburn Correctional Facility am 6. August 1890 zum Einsatz kam.[42] Das viel diskutierte Hinrichtungsinstrument fand wiederum rasch Eingang in die Unterhaltungskultur: Noch im selben Jahr begann »Dr.« Walford Bodie, ein zum Zauberer gewordener ehemaliger Angestellter der *National Telephone Company* in Edinburgh, Freiwillige aus dem Publikum mit einer Nachbildung des elektrischen Stuhls ›hinzurichten‹.[43] In den 1920er Jahren trat Bodie mit dem historischen

38 Siehe dazu Marvin 1990, S. 119–121. Tesla vermutete, die starke Elektrifizierung der Atmosphäre sei für die besondere Klarheit der Luft in Colorado Springs und ihre außergewöhnlichen akustischen Qualitäten verantwortlich; Tesla 2008, S. 111.

39 Hochadel 2003, S. 69.

40 Darüber berichten Zeitungsartikel wie z. B. N. N. 1890b. Der erste Elektrounfall mit Todesfolge in den Kolonien (Australien) ereignete sich 1890; N. N. 1890a.

41 N. N. 1886a.

42 Da der elektrische Stuhl in Europa keine Anwendung fand, wird der zum Tode verurteilte Borden in *The Prestige* in London gehängt; 01:52–01:54.

43 Siehe dazu Bodie o. J., S. 76–80. Zu Bodie siehe auch Bodie 1906; Findlay 1956b;

»Old Sparky« auf, den ihm Houdini zum Geschenk gemacht hatte.[44] Avital Ronell hat auf die Wechselwirkung zwischen Unterhaltungs- und staatlicher Hinrichtungskultur hingewiesen: »Vaudeville mimed the thing to catch the conscience of the state,« schreibt sie im *Telephone Book*, »though it can also be maintained that the state followed upon vaudeville's magical acts of disappearing the other, since the idea itself of electrocuting a living body came from an animal show.«[45] Dem Auftrag zur Entwicklung eines elektrischen Hinrichtungsapparats lag insofern eine Umkehrung der Intention des Erfinders zugrunde: In den 1880er Jahren inszenierte Edison Ermordungen von Tieren mit Wechselstrom, um das Gefahrenpotential des Produkts seines Rivalen Nikola Tesla zu demonstrieren. Die Übertragungsleistung von Tier auf Mensch bedeutete also den Einsatz elektrischen Stroms auch zur Tötung von Menschen.[46]

Tesla

Als Angier Borden mit dem Mord seines vermeintlichen Technikers (und tatsächlich aber geheimen Zwillingsbruders) erpresst und zwingt, seine Methode aufzuschreiben, überreicht er ihm eine Notiz mit dem Wort »Tesla«. Diese verweist Angier an den Wissenschaftler, den er daraufhin in dessen Labor in Colorado Springs aufsucht und um die Konstruktion einer Teleportationsmaschine bittet. Damit inszeniert Angier seinen »Real Transported Man«, den er, zurück in London, exklusiv hundertmal als Finale seiner Show vorführt. Er betritt dabei eine meterhohe, blitzende Apparatur aus Metall und Gummi und verschwindet nach einiger Zeit mit einem durchdringenden Geräusch unter den Blitzen (01:38–01:40, → Abb. 27). Als sich Unruhe im Publikum zu verbreiten beginnt, tritt Angier auf der Empore gegenüber der Bühne ins Scheinwerferlicht, mit einem von Tesla (gespielt von David Bowie) aufgeschnappten, dem

Jay 1988, S. 141–163; Nadis 2005, S. 93–99; Woods/Lead 2005, S. 5–30.

44 Nadis 2005, S. 97. Houdini hatte den Stuhl gekauft, weil er eine Entfesselung damit geplant hatte, die er allerdings nie realisierte; siehe dazu Silverman 1996, S. 164.

45 Ronell 1989, S. 374.

46 Vgl. ebd., S. 451, Anm. 145.

Fortschrittsglauben des ausgehenden 19. Jahrhunderts entsprechenden »Man's reach exceeds his imagination!« auf den Lippen.

Der historische Nikola Tesla hielt sich von Mai 1899 bis Januar 1900 in Colorado Springs in den Rocky Mountains auf, wo er mit hochfrequentem Hochspannungsstrom experimentierte.[47] Es verwundert nicht, dass ausgerechnet er in *The Prestige* als Konstrukteur einer Teleportationsmaschine auftritt. Als Pionier der Elektrotechnik war Tesla nicht nur eine der paradigmatischen Wissenschaftlerfiguren um 1900, sondern auch ein Wegbereiter drahtloser Energie- und Nachrichtenübertragung. Tesla galt als exzentrischer Mad Scientist, der utopische Erfindungen ankündigte, darunter interplanetarische Kommunikation oder ein extraterrestrisches Abwehrsystem.[48] Seine spektakulären Vorführungen machten ihn in den 1880er und 1890er Jahren prominent, provozierten zugleich aber die Missgunst der *Scientific community*. Beispielsweise demonstrierte er 1891 in London eine Anwendungsmöglichkeit drahtloser Energieübertragung, indem er Glühlampen mit der bloßen Hand in ein elektrisches Feld hielt, wo sie zu leuchten begannen[49] – eine Veranstaltung, deren fiktiver Version Angier und Borden in *The Prestige* beiwohnen (00:43–00:44). Auch das Experiment, mit dem der fiktive Tesla Angier in seinem Labor begrüßt, verweist auf diese Vorstellung: Nachdem er durch ein elektrisches Feld gelaufen ist, gibt er dem Zauberkünstler die Hand, woraufhin eine Glühlampe, die Teslas Assistent Alley (Andy Serkis) in dessen Hand gedrückt hat, zu leuchten beginnt (00:48).

Der historische Tesla dokumentierte seine Arbeit in Colorado Springs unter anderem anhand von Photographien, die der Kunstphotograph Dickenson Alley aus New York City für ihn anfertigte. Auf einigen davon erscheint sein Hochfrequenzstrom genauso ungefährlich wie in *The Prestige* (→ Abb. 28). In seinen Aufzeichnungen beschreibt Tesla allerdings die im Labor notwendigen Sicherheitsmaßnahmen, denn tatsächlich könne »[e]in Funken [dieser Entladung] tödlich sein«, schreibt er.[50] Ungefährlich waren die Versuche also keineswegs: Tesla und seine Mitarbeiter trugen

---

47 Zu Teslas Aufenthalt und Experimenten in Colorado Springs siehe Carlson 2017, S. 427–487.

48 Siehe Marvin 1990, S. 137; Nadis 2005, S. 68–73, insb. S. 73.

49 N. N. 1892.

50 Tesla 2008, S. 318.

mit Korksohlen isolierte Schuhe und schützten ihr Gehör mit Watte vor der Lautstärke der Entladungen.[51] Bei Alleys Photographien (→ Abb. 28) handelt es sich um Beispiele einer illusionistischen Verschmelzung von Fiktion und Realität, ermöglicht durch den medientechnischen Trick der Doppelbelichtung – »Fotografien waren die von ihm bevorzugten Illusionen«, schreibt W. Bernard Carlson über Tesla.[52] Da ein Aufenthalt im Raum mit den eingeschalteten Spulen lebensgefährlich wäre, geriet der sitzende Tesla per Doppelbelichtung ins Bild. Alley, der in *The Prestige* auch zu Teslas technischem Assistenten wird, war also der Tricktechniker dieser photographischen Science-Fiction. Er fertigte mehrere solcher Aufnahmen mit Tesla an, über die Letzterer erklärte, die Figur sei eingefügt worden, um die Größe der Entladung (über etwa 6 m Distanz) zu verdeutlichen.[53] Seine Trickphotographie reproduziert dort einen Menschen, wo keiner ist – sie zeigt einen virtuellen Doppelgänger, wie er sich in Angiers und Bordens Teleportationsillusionen materialisiert. In seinem Roman referenziert Christopher Priest diese Trickaufnahmen, wobei er einmal mehr die Grenze zwischen Realität und Fantasie verwischt, indem er Angier anstelle Teslas im elektrischen Blitzlicht Platz nehmen lässt.[54] Auf der real existierenden, relativ bekannten Photographie, so suggeriert der Roman, sei der Zauberkünstler Angier zu sehen, dessen Existenz damit an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verortet wird.

In beiden Versionen von Teslas Labor – im realhistorischen ebenso wie im fiktiven – verschmilzt also Geschichte mit Science-Fiction. Wiederholt wird Tesla in *The Prestige* als *wizard* tituliert, im Unterschied zu den *magicians*. Auch diese Bezeichnung entstammt der historischen Presse. In *Pearson's Magazine* vom Mai 1899 erschien ein Artikel über Tesla unter dem Titel »The New Wizard of the West«. Der Titel stellt ihn damit nicht nur in Konkurrenz zum als »Wizard of Menlo Park« titulierten Edison, sondern spielt darüber hinaus zum einen auf den schottischen Zauberkünstler John Henry Anderson an, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts als »The Great Wizard of the North« auftrat, und zum anderen auf

51 Siehe Cheney 2005, S. 172–173.
52 Carlson 2017, S. 477.
53 Tesla 2008, S. 277–279.
54 Priest 1997, S. 248–249.

ein Interview mit John Nevil Maskelyne, das 1895 im *English Illustrated Magazine* unter dem Titel »The Great Wizard of the West« veröffentlicht wurde.[55] Tesla wird hier also in die Tradition zweier bedeutender britischer Zauberkünstler gestellt. Der Artikel zeichnet ihn als Herr über die Elemente: »The young man is literally a human electric ›live wire‹«[56], heißt es hier, als beschrieben wird, wie Tesla durch ein elektrisches Feld läuft und anschließend zu glühen scheint, während er dem Interviewer die Hand reicht. Diese Szene findet sich in *The Prestige* wieder in Zusammenhang mit der bereits erwähnten Erstbegegnung Teslas mit Angier. Der Artikel im *Person's Magazine* erwähnt unter anderem eine Erfindung, die Tesla »visual telegraphy« nennt, eine Art Bildtelefonie – spätestens seit Jules Verne die Telekommunikationstechnik der Science-Fiction schlechthin.[57] Um visuelle Eindrücke des menschlichen Körpers zu übermitteln, sagt Tesla hier, bedürfe es lediglich eines neuen Senders: »All we need is the invention of a new transmitter […] to transmit the impression of a human face, for instance«.[58] Einen solchen Sender, in diesem Fall für Menschen *in toto*, baut Tesla in *The Prestige*.

Angier inszeniert damit seinen »Real Transported Man«. »What the audience sees«, schreibt er in Priests Roman in sein Tagebuch, »is actually what has happened! But I cannot allow this ever to be known, for science has in this case replaced magic. I must, by careful art, make my miracle less miraculous.«[59] Teslas Zauberapparat funktioniert, wie jede andere Technik, nicht störungsfrei: Die Maschine transportiert nicht, sie dupliziert. Tesla erklärt das im Film damit, die exakten Wissenschaften seien keine exakten Wissenschaften und die Maschine funktioniere schlicht nicht wie erwartet (01:21). Hier kann er sie deshalb nicht optimieren, weil er Colorado Springs aufgrund eines Brandanschlags durch Edisons Handlanger – eine Referenz auf den Stromkrieg – vorzeitig verlassen muss. Sie verbleibt mit dem Mangel, dass sie nicht überträgt, sondern reproduziert.

55 Lewis 1895.

56 McGovern 1899, S. 292.

57 Ebd., S. 295–296. Ein Konzept der Bildtelefonie imaginiert Verne auch im *Karpathenschloß*. Allerdings funktioniert es hier über eine Telefonübertragung, ergänzt durch Bildübertragung über eine Reihe von Spiegeln.

58 Ebd., S. 296.

59 Priest 1997, S. 282.

Wie in Mary Shelleys *Frankenstein*, dessen Titelfigur von den elektrischen Wiederbelebungsexperimenten Luigi Galvanis und Giovanni Aldinis inspiriert war, findet in *The Prestige* die elektrotechnische Reproduktion eines Menschen jenseits von biologischer Fortpflanzung – und folglich unter Ausschluss von Frauen – statt. Wie in *Frankenstein* erfordert dieses Prozedere ethisch fragwürdige Handlungen, die die betroffenen Figuren deshalb vollziehen, weil deren moralische Standards ohnehin bereits korrumpiert sind. Entstand Magie aus dem Wunsch heraus, die Natur zu beherrschen, schreibt der Soziologe Richard Stivers, so sei heute Technik eine Kraft, die stärker scheine, da sie erfolgreich eingesetzt werde, um Natur zu verändern. »There is a world of difference between nature and technology, however, for the latter is our own creation.«[60] Grenzen setzen ihr lediglich Recht und Moralität, so Stivers. Das Dilemma zwischen technisierter Allmacht und Ethik steckt bereits im Kern von *Frankenstein*. In *The Prestige* thematisiert Tesla dieses, indem er Angier mehrfach bittet, seine Maschine nicht zu verwenden.

Konservierungstechniken

Da Teslas Apparat, quasi als Nebenwirkung der Übertragung, verdoppelt, muss eine der beiden Kopien – beziehungsweise eines der beiden Originale, das liegt jenseits der Entscheidbarkeit – vernichtet werden. Bei jeder Vorstellung erscheint also in einiger Entfernung auf der Empore ein Angier, während ein anderer durch eine Falltür unter die Bühne fällt und in einem Wassertank ertrinkt wie seine Frau zu Beginn des Films. Erst die Vernichtung des Doubles erzeugt die Illusion eines störungsfreien Funktionierens der Technik. In Priests Roman ist der Mangel von Anfang an in Teslas Apparat verbaut, der über einen eingebauten Behälter verfügt, in den eines der Doubles, ein sogenanntes »prestige«, fällt. Angier bewahrt diese unerwünschten Nebenprodukte in der Familiengruft auf. Hier liegen sie, stillgestellt in der Pose, die er während seines Auftritts eingenommen hatte – schreitend und lächelnd, »frozen in the half-dead, half-life

60 Stivers 2001, S. 2.

condition«[61], »stiffly pliant, as if made of strong rubber«[62]. Von »Leichendingen« – so bezeichnet Thomas Macho Leichname als auf unbegreifliche Weise unansprechbare Doubles von Lebenden[63] – unterscheiden sie sich nur dadurch, dass sie sich dem Zerfall widersetzen: Ein knappes Jahrhundert nach ihrer Einlagerung findet Bordens Nachkomme die schaufensterpuppenartigen »prestiges« und schreibt: »There was no sign of decay in any of the corpses. It was as if each one had been frozen in life, made inert without being made dead.«[64]

Konservierung steht am Beginn moderner Technik: Die erste wahre Technologie im modernen Sinn, schreibt Ronell in Anlehnung an Kathleen Woodwards *The Technological Imagination*, sei die Haltbarmachung von Lebensmitteln,[65] genauer die Erfindung der Kondensmilch: »If one were to set an event, a date, or a time bomb in order to see the beginning of the modem concept of technology touch off, then this event gets stirred up by the invention of condensed milk.«[66] Einen direkten historischen Zusammenhang zwischen gefrorenen Leichnamen und der Haltbarmachung von Nahrung als erster Technologie im modernen Sinne erschließen die Ereignisse des Winters 1846–1847: Die Donner Party, eine Gruppe von Siedlern, wurde auf ihrem Weg nach Kalifornien in der Sierra Nevada vom Winter überrascht und eingeschneit. 34 der 87 Migrantinnen und Migranten kamen zu Tode, die übrigen überlebten, indem sie deren Leichname verspeisten. Unter anderem durch diesen Vorfall angeregt, entwickelte der Erfinder, Landvermesser und Verleger Gail Borden, der seinen Nachnamen mit einem der Protagonisten von *The Prestige* teilt, zunächst einen Hartkeks mit Fleisch, der Reisenden auf langen Strecken als haltbare Nahrung dienen sollte. Als sich dieser aufgrund geschmacklicher Mängel nicht durchsetzte, konzentrierte Gail Borden sich auf die Haltbarmachung von Milch. Seine 1856 patentierte Kondensmilch entspringt also einem Narrativ der Krise. Waren die Mitglieder der Donner Party damit konfrontiert, ihre Reisegefährten und

61 Priest 1997, S. 330.
62 Ebd., S. 356.
63 Macho 1987, S. 30.
64 Priest 1997, S. 354.
65 Ronell 1989, S. 342.
66 Ebd., S. 340.

Verwandten sterben zu sehen, um anschließend zwischen Kannibalismus und Hungertod wählen zu müssen, so durchlebt Angier in *The Prestige* seinen eigenen Tod wiederholt und steht zugleich vor dem umgekehrten Problem eines Überschusses an dem, was sich als Menschenmaterial bezeichnen lässt, die unzerstörbaren Körper seiner Doppelgänger.

Jede Erzeugung eines solchen Doubles durch Teslas Maschine erlebt Angier im Roman als eigenen Tod: »The first time I used the Tesla apparatus, […] I collapsed to the floor in the belief that I had died«, schreibt er in sein Tagebuch. »It felt as if I had died, and I acted as if I had died.«[67] Nach dem zweiten Versuch fügt er hinzu: »I had died twice. I had become one of the walking dead, a damned soul.«[68] Als Alfred Borden im Roman während einer Vorführung Angiers die Übermittlung unterbricht, lässt die unvollständige Teleportation/Duplikation zwei halbe Angiers zurück: Einer von ihnen verbleibt auf der Bühne, statt zu einem solchen schaufensterpuppenartigen »prestige« zu werden. Nach dem Vorfall verschlechtert sich seine Gesundheit rapide, sodass er zur Beendigung seiner Karriere den eigenen Tod fingiert, bevor er tatsächlich stirbt. Der zweite, auf der Empore erzeugte Angier erscheint nicht vollständig, sondern bleibt transparent und geisterhaft. Wie ein Gespenst in einer Vorführung von »Pepper's Ghost« kann er durch Wände hindurchgehen und wird in grellem Licht unsichtbar. Auf diese Weise verdoppelt, überlebt Angier nicht nur seinen eigenen Tod, er dokumentiert ihn auch in seinem Tagebuch: »At a quarter to three this morning my life was brought to its end […]. Now I have seen myself on my deathbed, dying […]. I am here to report it in my diary. Wednesday, 6th July 1904: the day I died.«[69]

Die Selbstbeobachtung des eigenen Todes und ihre Artikulation ist eine Erfahrung, die Angier mit Edgar A. Poes Figur M. Valdemar teilt. Dieser wird im Moment des Sterbens durch Hypnose in einem Zustand zwischen Leben und Tod arretiert, in dem er mehrere Monate lang verbleibt und aus dem er mitteilt: »I say to you that I am dead«.[70] Als *The Facts in the Case of M. Valdemar* 1845 erschien, führte die fehlende Kenn-

67 Ebd., S. 280–281.

68 Ebd., S. 281.

69 Ebd., S. 324–325. Zuvor dokumentiert Angier seinen fingierten Tod, bei dem ein »prestige« beerdigt wird, S. 308–309.

70 Poe 1850, S. 130.

zeichnung als Fiktion dazu, dass die Kurzgeschichte, deren Titel die Wiedergabe von Fakten verspricht, mitunter als medizinischer Bericht aufgefasst wurde. So behandelt beispielsweise Thomas South sie in seinem ein Jahr später erschienenem Werk *Early Magnetism in its Higher Relations to Humanity* als authentische Fallstudie zu einer Einsatzmöglichkeit des Magnetismus.[71] Auch hier treffen wir also auf die Ununterscheidbarkeit von Science-Fiction und Geschichte.

Mehrfach erwähnt Poes Erzähler die vibrierende Zunge des Untoten als einzige Bewegung bei dessen Äußerungen. Die unbeschreibliche Stimme, »harsh, and broken and hollow«, wird nicht von dessen Sprechapparat erzeugt, sondern klingt aus der Dunkelheit der Kehle, »from a vast distance, or from some deep cavern within the earth«[72], wie die Aufzeichnungen, die etwa 30 Jahre später aus der Finsternis des Trichters von Edisons Phonograph ertönten. Valdemar wird in Poes Kurzgeschichte also zum technischen und spiritistischen Medium, drei Jahre, bevor Maggie und Kate Fox in einer anderen Form der Kurzschließung von technischen und spiritistischen Medien begannen, in Kontakt mit Verstorbenen zu treten. John D. Peters' Beschreibung der Leistung des Phonographen, der bis dahin flüchtige Töne in der Aufnahme untot machte, könnte deshalb ebenso Valdemar beschreiben: Dessen Körper wird zu einem »mausoleum of sound, fixed in a state of suspended animation«[73]. Ein solches Mausoleum ist auch Angiers Familiengruft, die er in ein Archiv für seine unzerstörbaren »prestiges« umwandelt.

Doppelgänger

Beim 19. jährlichen Bankett der Society of American Magicians, das am 1. Juni 1923 im New Yorker McAlpin Hotel stattfand, war ein gewisser »Doc Wilson«, ehemaliger Dekan der Kansas City University of Medicine and Surgery und Herausgeber der Zauberzeitschrift *The Sphinx*, als

71 South 1846, S. 116.
72 Poe 1850, S. 127–128.
73 Peters 2000, S. 162.

Ehrengast geladen. Wie Houdini an dem Abend verkündete, konnte dieser allerdings nicht persönlich teilnehmen, würde aber seine Ansprache live aus Kansas City übertragen. Zu diesem Zweck hatte Houdini ein übergroßes Radiogerät konstruieren, Lautsprecher installieren und Kabel verlegen lassen. Wilsons Rede, gelegentlich von authentifizierendem Rauschen unterbrochen, adressierte unter anderem die zukünftige Übertragung von Bildern per Telefon und von Menschen über Funkwellen. Letzteres würde er sogleich selbst testen, kündigte Wilson zum Schluss an. »To loudly crackling static, Wilson toppled out of the radio cabinet, eyes blinking, coat mussed, hair disheveled«, beschreibt Houdini-Biograph Kenneth Silverman den weiteren Vorgang, »Houdini, almost losing his balance, reached over the table to shake Wilson's hand, having produced what in mediumistic terms would be a full teleportation.«[74] Diese Illusion greift gängige Topoi jener Zeit auf – nicht nur die spiritistische Manifestation, sondern auch die Bildtelefonie sowie den Funk als potenzielle Übertragungstechnik für Materie, wie sie unter anderem auch Arthur C. Clarke und *The Prestige* imaginieren.

Während die Teleportationsmethode Angiers per Verdopplungsmaschine im Roman ebenso wie im Film offengelegt wird, bleibt bei Priest Bordens Methode ebenso wie sein Status als eine oder zwei Personen ambivalent. Wie sein Rivale kommt auch er hier unter dubiosen Umständen ums Leben, wobei offenbleibt, ob dabei einer der beiden Zwillinge stirbt oder ob es sich um den fingierten Tod Bordens handelt. Borden und Angier und ihre geheimen Doubles erzeugen, als logische Ursache ihrer unklaren Existenz, eine Abfolge unklarer Todesfälle. Hinter Angiers mehrfachem Tod steht Teslas Apparat und der im Roman von Borden unwissentlich erzeugte Unfall, infolgedessen ein geisterhafter Angier zurückbleibt. Dieser teleportiert sich schließlich mithilfe von Teslas Zauberapparat in den Körper seines verstorbenen Doppelgängers (oder wohl eher seiner zweiten Hälfte), was quasi ein »prestige« belebt, das fortan – einsam und unsterblich wie Stokers Dracula – über die konservierten Doppelgängerkörper in der Gruft wacht. Der Illusionist ist tot. Lang lebe der Illusionist. Eine Anzahl unsterblicher, aber lebloser Doppelgänger seiner selbst aufzubewahren ist ein Horrorszenario, das mit dem un-

74 Siehe dazu Silverman 1996, S. 305.

gleich verstörenderen der Donner Party, die zwischen dem Verspeisen verstorbener Familienmitglieder und dem eigenen Tod wählen mussten, zumindest verwandt ist. Der Name Borden – gleichermaßen Erfinder der Kondensmilch wie fiktiver Zauberkünstler – steht an der Schnittstelle von Erzählsträngen um die Donner Party, Konservierung, moderne Technik, Illusionismus und Doppelgänger.

Roman und Film lassen, trotz zahlreicher Unterschiede, ihre Rezipierenden gleichermaßen mit einer Unklarheit zurück. Nicht nur durch die zahlreichen Doubles und deren Ambivalenz erzeugen sie eine Doppeldeutigkeit entlang der Grenze zwischen dem Technisch-Rationalen und dem Mystisch-Wunderbaren, die der in einer Zaubervorführung erzeugten Ambivalenz ähnelt. Sie provozieren das Sich-Einlassen auf die Idee, es könnte sich bei den Teleportationen doch um ›echte‹ Magie handeln – ein Impuls, den besonders Teslas Reproduktionsmaschine bejaht. Diese ruft einerseits das berühmte Zitat von Arthur C. Clarke in Erinnerung, »[a]ny sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic.«[75] Wie der realhistorische Tesla und sein fiktives Double in *The Prestige*, war auch Clarke ein Grenzgänger zwischen Science-Fiction und Wissenschaft, von Lewis H. Lapham beschrieben als »the science-fiction writer believed by his admirers to be the twentieth-century avatar of Shakespeare's Prospero«.[76] Andererseits funktioniert Teslas Maschine bei genauem Hinsehen schlicht als elektronisches Übertragungsmedium, das tatsächlich auch nicht überträgt, sondern reproduziert. In Clarkes *Profiles of the Future* findet sich nämlich nicht nur jenes viel zitierte Diktum, sondern auch folgender Absatz zu Teleportation:

> The only approach to the problem seems to be through electronics; we have learned to send sounds and images round the world at the velocity of light, so why not solid objects – even men? It is important to realize that the above sentence contains a fundamental mis-statement of fact, […]. We don't, by radio or TV or any other means, *send* sound and images anywhere. They remain at their place of origin, and there, within a fraction of a second, they perish. What we do send is information – a description or plan which hap-

75 Clarke 1982, S. 36 (Anm.).
76 Lapham 2012.

> pens to be in the form of electrical waves – from which the original sights and sounds can be recreated.[77]

Ein Telefon überträgt also keine Stimme, sondern eine codierte Information, nach der eine mehr oder minder identische Reproduktion davon entsteht. Das Original, wenn man so will, bleibt in diesem Fall nur deshalb nicht erhalten, weil es nicht materiell ist. Es verschallt. Ebenso funktioniert Teslas fiktive Maschine in *The Prestige*, mit dem Unterschied, dass sie einen Menschen sendet. Und ein Übertragungsmedium für Materie, fährt Clarke fort, müsste notwendig ein Multiplikator sein, der eine beliebige Anzahl identischer, vom Original nicht unterscheidbarer Kopien herstellt.[78] Das ist es, was Teslas Apparat leistet – eine Teleportation in ihrer einzig denkbaren Form. Dass jede vermeintliche Übertragung tatsächlich eine Duplikation mit zwei mehr oder weniger langlebigen Doubles ist, fordert das Konzept heraus, Übertragungsmedien transportierten etwas von einem Ort an einen anderen. Folgt man den Überlegungen Clarkes und von *The Prestige,* sind Übertragungen schon immer als Verdopplungen zu begreifen. Von Speichermedien unterscheiden sich Übertragungsmedien dann nur durch die Bestandsdauer ihres Produkts – ein Ansatz, der Medien stärker von ihren Operationen her denkt als von der Materialität ihrer Hervorbringungen.

Bei den hundert Vorführungen, die er gibt, reproduziert Angier einerseits an sich selbst den Tod seiner im Wassertank ertrunkenen Frau.[79] Andererseits schlüpft er in die Rolle, die in der am Beginn dieses Kapitels erwähnten historischen Illusion der verschwindende Vogel einnimmt. In *The Prestige* ist sie mehrfach zu sehen: Der Zauberkünstler stellt einen kleinen Käfig mit einem Kanarienvogel darin auf einen Tisch und bedeckt ihn mit einem Tuch. Dann schlägt er mit der flachen Hand darauf. Als er das Tuch wegzieht, sind Vogel und Käfig verschwunden. Ersterer erscheint einen Augenblick später unversehrt auf der Hand des Zauberkünstlers wieder (00:18–00:19). Wir lernen später, dass sich hierbei der Käfig zusammenklappt und der Vogel darin zerquetscht wird. Beides fällt

77 Clarke 1982, S. 82–83.

78 Ebd., S. 88–89.

79 Zu einer psychoanalytischen Analyse des Konnexes von Wiederholung und Trauma in *The Prestige* siehe Joy 2014.

durch eine kleine Klappe in einen geheimen Behälter im Zaubertisch und zum Abschluss wird ein anderer, ähnlicher Vogel präsentiert. Angiers »Real Transported Man« ist eine hochskalierte Variante dieser Illusion, inklusive einer Falltür und eines geschlossenen Behälters für das Double. Der historische »Verschwindende Vogelkäfig« wurde erstmals am 1. Mai 1875 von Buatier de Kolta als »The Flight of the Cage of Canaries« in der Egyptian Hall vorgeführt. De Kolta benutzte zuerst einen von ihm selbst konstruierten hölzernen, ellipsoiden Vogelkäfig, der samt Vogel aus seinen Händen verschwand.[80] Eine ähnliche Methode – ein Klappkäfig, der im Ärmel verschwindet – wenden Angier und Cutter in *The Prestige* an (00:34–00:35). Die Illusion gehörte um 1900 zum Repertoire zahlreicher Zauberkünstler, darunter Alexander Herrmann, Harry Kellar, Robert Heller, Carl Hertz und Harry Blackstone. Wie Angier in *The Prestige* sahen sie sich mit Vorwürfen konfrontiert, bei dieser Illusion Vögel umzubringen.[81] Harry Kellar überzeugte 1876 in Sydney die Mitglieder der Society for the Prevention of Cruelty to Animals in einer Sondervorführung davon, dass sein verschwindender Vogel unversehrt blieb.[82] 45 Jahre später gab Carl Hertz eine ähnliche Demonstration im britischen House of Commons, als er wegen Tierquälerei vor Gericht stand.[83] Aufgrund solcher Konflikte wurden für diese Illusion häufig leere Käfige oder Vogelattrappen verwendet. Charles Bertram umging sie, indem er zuerst den Vogel freiließ und anschließend den leeren Käfig zum Verschwinden brachte, mit den Worten »You have flown away, have you? Well, take the cage with you«.[84]

80 Später kamen quadratische Käfige, zunächst ebenfalls aus Holz, dann aus Metall, zum Einsatz. Zum verschwindenden Vogelkäfig siehe Dawes 1983, S. 264–265; Olson 1994, S. 12; Steinmeyer 2005a, S. 111; Warlock 1993, S. 77–78; »Vanishing Birdcage,« in: Whaley 2007, S. 997.

81 Siehe dazu Olson 1994, S. 13. Bei de Koltas zusammenklappbarem Käfig konnte der Vogel tatsächlich zerquetscht werden; siehe Burlingame 1897, S. 193; Fischer 1978, S. 51–52.

82 Siehe dazu Caveney/Miesel 2003, S. 58–60.

83 Siehe Price 1985, S. 167–168. Auch andere Tiere in Zaubershows wurden von Tierschutzorganisationen beobachtet, beispielsweise stand Charles Carter 1924 vor Gericht, weil er seinen Löwen Baby mit Stromschlägen dazu brachte, im richtigen Moment auf der Bühne zu brüllen. Siehe dazu Caveney 1995, S. 196–197.

84 Zu Bertrams Variation siehe Devant 1931, S. 32.

Medienhistorisch lässt sich die Interaktion von verschwindendem und erscheinendem Vogel und seinem Käfig als Konkretion – beziehungsweise Umkehrung – des Thaumatrops lesen, eines ab 1825 von William Philips vermarkteten Spielzeugs, das eine auf dem Nachbildeffekt basierende optische Illusion erzeugt: Auf jeder Seite einer runden Papier- oder Kartonscheibe sind unterschiedliche Bilder aufgebracht – eines der beliebten Motivpaare waren Vogel und Käfig –, die zu einem verschmelzen, wenn die Scheibe mithilfe der an den Seiten angebrachten Fäden mit den Fingern gedreht wird. Nach dem gleichen optischen Prinzip verschmolzen 70 Jahre später einzelne Bilder – mindestens 16 pro Sekunde – zu einer kontinuierlichen Bewegung auf der Kinoleinwand. »Kinodoppelgänger«, schreibt Friedrich Kittler, »führen vor, was mit Leuten geschieht, die in die Schußlinie technischer Medien geraten. Ihr Ebenbild wandert motorisiert in Körperdatenbänke.«[85] Nicht nur erinnert das an Angiers Doppelgängerarchiv, seine Doubles tauchen auch wie eine Filmprojektion auf der Empore am gegenüberliegenden Ende des Theaters auf. Ist der »verschwindende Vogelkäfig« eine physische Manifestation des Thaumatrops, dann ist der »Real Transported Man« eine Analogie zum Kino: Ein Double des Darstellers wird auf die gegenüberliegende Seite des Theaters geworfen, wo es im Lichtkegel erscheint, um am folgenden Abend die gleiche Vorstellung noch einmal zu geben und so fort. Parallel zu seinem Rivalen Edison, dessen Mechaniker William K. L. Dickson mit dem Kinetographen eine der ersten Filmkameras konstruierte, entwickelt der fiktive Tesla hier eine Projektions-, Verdopplungs- und Konservierungsmaschine, die einen Schritt weitergeht.

Die Konsequenz der Verbindung von Angiers ambitionierter Zauberkunst und Teslas Teleportationsmaschine sind nach hundert Vorstellungen hundert identische Leichen in hundert identischen Wassertanks. Angiers Zauberkunst erweist sich als eine eher düster-unheimliche als magisch-romantische. Sie ist ein Produkt von Wissenschaft und Elektrotechnik, nicht von Natur und Handarbeit wie die Illusionen Bordens – Angiers Doppelgänger sind technisch massenproduziert. Starr und seelenlos werden sie im Roman in der Familiengruft – im Film in den Wassertanks, in denen sie ertrunken sind – eingelagert. Bordens Doppel-

85 Kittler 1993, S. 98.

gänger ist ein Zwilling, der in einer eigenen Wohnung lebt, eine Geliebte hat und mit seinem Bruder regelmäßig die Identität tauscht, also »das Leben teilt«, wenn man so will. *The Prestige* thematisiert damit nicht nur eine historische Veränderung innerhalb der Zauberkunst um 1900, sondern auch eine gesamtgesellschaftliche, die beispielsweise das Auftreten neuer, technischer Unterhaltungsformen einschließt. Insbesondere das Kino als dasjenige Medium, in das der Illusionismus im 20. Jahrhundert zunehmend emigrierte.

Schlussbetrachtungen

Die Opposition von Illusion und Realität hat in der westlichen Philosophie Tradition. Platon betrachtete sämtliche mimetischen Praktiken als Imitationen und deren Rezeption als Täuschung, die vom Weg der Erkenntnis abführe. In der *Politeia* benennt er den Widerstand gegenüber Zauber und Täuschung als ein Auswahlkriterium qualifizierter Wächter.[1] Auch Aristoteles' *Organon*, Heideggers *Sein und Zeit* sowie die Schriften Nietzsches, Hegels und Marx' begründen die Philosophie in Opposition zur Magie. Wird Letztere gegenüber Ersterer abgewertet, verliert sie auch als Untersuchungsgegenstand an Wert. »The impression has grown up«, schreibt Ernst Gombrich mit Blick auf die Kunstgeschichte, »that illusion, being artistically irrelevant, must also be psychologically very simple.«[2] Mit der Abwertung von Illusionen und Illusionismus geht nicht zuletzt eine Herabsetzung der Zauberkunst gegenüber anderen darstellenden Künsten einher. »By and large,« schreibt Philosoph und Zauberkünstler Lawrence Hass, »in America at least, magic is viewed as the least of all arts – or not even an art.«[3] Und weiter:

> In the pantheon of pursuits, magic would seem to rank somewhere between mime and balloon folding. The very mention of magic brings to mind cute tricks, birthday parties for little kids, and Uncle Bob with his cards. Truly, it would seem that magic is beyond the pale of academic attention and serious consideration.[4]

In den letzten zehn Jahren ist dahingehend eine Veränderung zu verzeichnen. Neben einzelnen Publikationen, die hier mit Verweis auf die Einlei-

1 Plat. rep., III, 118.
2 Gombrich 2000, S. 4.
3 Hass 2008, S. 14.
4 Ebd.

tung und Bibliographie nicht aufgezählt werden sollen, gab es mindestens zwei Forschungsgruppen zum Thema: Die von Nik Taylor gegründete Magic Research Group an der britischen University of Huddersfield bringt seit 2013 das jährliche *Journal of Performance Magic* heraus, das sich überwiegend mit zeitgenössischer Zauberkunst befasst. Ein deutlich ambitionierteres Forschungsprojekt riefen Giusy Pisano (Paris) und Jean-Marc Larrue (Montréal) ins Leben: Das breit aufgestellte, frankophone Netzwerk *Les Arts Trompeurs. Machines, Magie, Médias* (2015–2018) widmete sich dem Zusammenspiel von Medien und Illusionismus und brachte über 150 interdisziplinäre, internationale Wissenschaftler_innen, Künstler_innen, Konservator_innen und Kurator_innen zusammen.

Diesen Forschungsprojekten vorgängig – und vermutlich auch diese inspirierend – lässt sich auch in der populären Kultur ein stärkeres Interesse an Zauberkunst beobachten.[5] Zurückverfolgen lässt es sich wohl zu J.K. Rowlings *Harry-Potter*-Romanreihe (1997–2007)[6] und deren zusätzliche Popularisierung durch die Filmadaptionen in den Jahren 2001–2011. Mit einem ähnlichen Setting, einer Zauberschule für Jugendliche als Parallelwelt zu der unsrigen, spricht die Fernsehserie *The Magicians* (2015–), basierend auf einer Romantrilogie Lev Grossmans (2009–2014), ein Publikum Jugendlicher und junger Erwachsener an. 2006 erschienen mit *The Illusionist* und *The Prestige* im Abstand von einem Monat zwei Hollywood-Blockbuster mit Starbesetzung, die sich um Zauberkünstler der Zeit um 1900 drehen. Ein Jahr später folgte das Houdini-Biopic *Death Defying Acts*, mit Guy Pearce und Catherine Zeta-Jones in den Hauptrollen. Houdini widmen sich auch zwei in den USA und Kanada entstandene Miniserien: In *Houdini* (2014) portraitierte ihn Adrien Brody; 2016 imaginierte *Houdini & Doyle* Detektivfälle, die Houdini gemeinsam mit einer gleichaltrigen, fiktiven Ausführung von Arthur Conan Doyle für den Scotland Yard löste. Im Jahr zwischen diesen beiden Serien produzierte die BBC eine TV-Miniserie basierend auf Susanna Clarkes alternativhistorischem Roman *Jonathan Strange & Mr. Norrell* (2004) über englische Zauberer im 19. Jahrhundert. 2013 und 2016 erschienen drei weitere, mit namhaften Schauspielenden besetzte Hollywood-Blockbuster, die sich um Zauberkünstler drehen: Sam Raimis

5 Vgl. Backe 2013, S. 91.

6 2016 folgte die Fortsetzung als Theaterstück *Harry Potter and the Cursed Child*.

Oz the Great and Powerful, eine Vorgeschichte zum *Wizard of Oz*, die den Zauberer in den Mittelpunkt stellt, sowie *Now You See Me* und drei Jahre später dessen Fortsetzung. Eine filmische Adaption von *The War Magician*, dem gleichnamigen Roman von David Fisher, mit Benedict Cumberbatch in der Hauptrolle ist derzeit für 2022 angekündigt. Fishers Roman basiert auf Jasper Maskelynes autobiographischem Werk *Magic – Top Secret!*, in dem er seine Arbeit im Dienst der Royal Army im Zweiten Weltkrieg beschreibt.

Zauberkunst im späten 19. Jahrhundert

Dieser Band zielt auf die Schließung einer Forschungslücke und ist doch nur ein Beginn der kultur- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Zauberkunst. Die hier untersuchten Illusionen sind insofern repräsentativ, als es sich um ikonische Bühneneffekte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts handelt. Ihre Vorläuferin finden sie in der Phantasmagorie um 1800, an der sich – wie Kapitel 1 gezeigt hat – die ambivalente Rezeptionshaltung beobachten lässt, die Illusionismus erfordert und die Octave Mannoni in der berühmten Formel, »ich weiß schon, aber dennoch«, zusammenfasste. Indem Vorführer wie Robertson explizit den Illusionscharakter ihrer Darbietung unterstrichen, positionierten sie sich als Wissenschaftler und Aufklärer und grenzten sich, ebenso wie Zauberkünstler im Kampf gegen spiritistische Medien hundert Jahre später, von Scharlatanen ab. Auch als technisiertes, multimediales, illusionistisches Spektakel erweist sich die Phantasmagorie als Vorläuferin der hier untersuchten Bühnenillusionen. Zur Steigerung des Effekts bediente sich Robertson der über ein Jahrhundert später von den Zauberkünstlern Maskelyne und Devant formulierten Prinzipien der gleichzeitigen Simulation und Dissimulation. In Jules Vernes *Karpathenschloss* kehrt sie unter den Vorzeichen des späten 19. Jahrhunderts im audiovisuellen Medienverbund wieder, bereichert um eine phonographische Tonaufzeichnung und als Bestandteil eines illusionistischen Arsenals des verrückten Wissenschaftlers Orfanik. An der Grenze zwischen Gothic Novel und Science-Fiction werden hier verschiedene Glaubenskonzepte angesichts des technisierten Illusionismus der Moderne verhandelt.

An der Schnittstelle von Wissenschaft und Illusionismus beginnt auch die im zweiten Kapitel untersuchte Geschichte von Spiegelillusionen. In der Royal Polytechnic Institution vom Erfinder und Ingenieur Henry Dircks und dem Chemiker John H. Pepper entwickelt, erweist sich »Pepper's Ghost« als eine der einschlägigsten Illusionen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als erster großformatiger Spiegeltrick auf der Bühne revolutionierte sie optische Illusionen und etablierte Glas und Spiegel als Bestandteile der Bühnenzauberkunst. Extrapoliert aus »Pepper's Ghost« entstand zudem eine Reihe weiterer Techniken wie das Schwarze Theater. Wird hier Unsichtbarkeit mithilfe schwarzer Stoffe erzeugt, geschieht das bei Spiegeleffekten mithilfe der Reflexion selbst, die nicht nur etwas erscheinen, sondern zugleich auch etwas anderes hinter dem Spiegel verschwinden lässt, der als Fläche selbst unsichtbar ist. Mithilfe des Werkstoffs Glas, der etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts industriell hergestellt wurde und der auch die urbane Architektur der Moderne prägt, wurden hier Illusionen erzeugt, die die Erkenntnis offenbaren, dass Medien dann besonders gut funktionieren, wenn ihr Effekt losgelöst von ihrer materiell-technischen Grundlage auftritt.

Drehen sich die ersten beiden Kapitel um Erscheinungen, so thematisieren die folgenden drei Illusionen im weitesten Sinn Übertragungen. Anhand der »Verschwindenden Dame« zeigt sich besonders die Übersetzung der Topologisierung verschiedener Bereiche der Kultur um 1900 auf die Zauberbühne. In einer kulturhistorischen Interpretation wird diese Teleportationsillusion mit Veränderungen in der Wahrnehmung von Raum und Zeit assoziiert, die beispielhaft anhand der Mechanisierung des Transports, der Postreform und dem Entstehen der Topologie in der Geometrie untersucht werden. Interessant ist hier zudem der besondere Hinweis auf den als unmöglich inszenierten Einsatz einer Falltür durch das Platzieren einer Zeitung unter dem Stuhl der verschwindenden Performerin. Daran zeigt sich ein hoher Grad an Selbst- und Medienreflexion, denn hier wird nicht nur das bühnentechnische Medium des Verschwindens selbst zum Verschwinden gebracht, dieses Verschwinden ist außerdem entscheidender Bestandteil der Inszenierung und wird zu einer symbolischen Kommunikation mit dem Publikum.

Das Verschwindenlassen der illusionstechnischen Bühnenmaschinerie spielt auch im darauffolgenden Kapitel zur Levitation eine zentrale Rolle. Zunächst wird hier das Verhältnis von Zauberkunst und Spiritismus beleuchtet, das in einer Gemengelage von Konkurrenz, Aneignung

und Opposition unter anderem diese paradigmatische Illusion inspirierte. Insbesondere anhand der von John Nevil Maskelyne entwickelten und von Harry Kellar kopierten Schwebeillusion zeigt sich hier die kontraintuitive Erkenntnis, dass ausgerechnet eine tonnenschwere Stahlmaschinerie nicht nur Schwerelosigkeit simulieren, sondern sich auch bei heller Ausleuchtung über die Bühne sowie darunter und darüber erstrecken kann – und trotzdem für das Publikum unsichtbar bleibt.

Die Verwendung neuester Medientechnik auf der Zauberbühne um 1900 offenbart sich in Kapitel 5 anhand ausgewählter Mentalillusionen. Auch hier muss die Apparatur, die die Effekte erzeugt, für das Publikum unsichtbar sein. Dabei zeigt sich zum einen eine der Zauberkunst inhärente Eskalationslogik, die für methodische Variationen sorgt, wenn verborgene Methoden – in diesem Fall durch zunehmende Vertrautheit mit konkreten Medientechniken – Verdacht erwecken und in der nächsten Version ausgeschlossen werden. Zum anderen wird hier eine Verbindung zwischen Magie und Medien wörtlich genommen, die auch in deren diskursiver Konstruktion figurierte. Nicht nur stellt die Zauberkunst hier mehr oder weniger metaphorische oder explizite Bezüge zwischen Medien wie Telegraph, Telefon oder Funktechnik und übernatürlicher Kommunikation, Geisterkontakten und Telepathie her, ebendiese konkreten Apparate simulieren hier auch die übernatürliche Kommunikation, mit der sie im öffentlichen Imaginären assoziiert waren.

Eine Medientechnik, die größtes Interesse in der Zauberkunst weckte, war das Kino, das über die Laterna magica direkt zum Phantasmagorientheater zurückführt. In vielerlei Hinsicht lässt sich der Film als neues illusionistisches Paradigma deuten, als Zauberkunst im Quadrat. Filmische Effekte waren in der Lage, die auf den Zauberbühnen des späten 19. Jahrhunderts erzielten Effekte zu potenzieren, unter anderem weil der Film als Aufzeichnungsmedium andere Möglichkeiten hatte, die für seine Produktion verantwortliche Apparatur unsichtbar zu machen. Den Wechselwirkungen zwischen Zauberkunst und frühem Film widmet sich ein Exkurs, der sich besonders Georges Méliés' Schaffen zuwendet. Ein weiterer Exkurs zum zeitgenössischen Spielfilm *The Prestige* als Reflexion des Konnex von Zauberkunst, Film und Medientechnik schließt die Untersuchung ab. Stellt hier ein fiktiver Nikola Tesla einen elektrischen Apparat her, mit dessen Hilfe ein Zauberkünstler sich selbst für

eine Teleportationsillusion dupliziert, so werden dabei mehrere Topoi der Zauber-, Kultur- und Mediengeschichte der Moderne adressiert, historische Illusionen und Personen referenziert und mit Retro-Science-Fiction vermischt. Die Ununterscheidbarkeit von Historizität und Fantastik ist hier zugleich eine von Magie und Medien.

Medien, Technik und Illusionismus trugen um 1900 maßgeblich dazu bei, die Grenzen des Möglichen und Denkbaren zu erweitern. Die Blütezeit der Bühnenzauberkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist nicht ohne die technischen und kulturellen Entwicklungen jener Zeit denkbar: Profitierten Spiegelillusionen wie »Pepper's Ghost« von der Industrialisierung der Glasherstellung sowie von neuen hellen, regulierbaren, künstlichen Lichtquellen, so erforderte die Levitation dünne, stabile Stahldrähte sowie modernste Hebekonstruktionen, die im Zuge der Mechanisierung des vertikalen Personen- und Lastenverkehrs entwickelt wurden. Beide Illusionen waren also auf moderne Baustoffe und Technologien angewiesen, die einschlägig für die moderne Stadtbauweise waren. Wie der Aufzug erwuchs auch die Eisenbahn aus den Transportanforderungen von Kohlebergwerken, die die Dampfmaschinen der industriellen Revolution nährten. Die durch die Mechanisierung des Transports bedingte Beschleunigung übersetzt sich wiederum in ihrer eskalativen Konsequenz in Teleportationsillusionen wie die »Verschwindende Dame«. Glas, Stahl und die Technisierung des vertikalen sowie horizontalen Transports brachten also gleichermaßen die moderne Stadt mit ihrer markanten Architektur sowie die ikonischsten Bühnenillusionen – Spiegelillusion, Levitation und Verschwinden – hervor. In der Mentalmagie simulierten konkrete technische Medien übernatürliche Kommunikation zu einer Zeit, zu der ihre Funktionsweise selbst als magisch wahrgenommen wurde.

»[T]he telephone […] will emerge as a synecdoche of technology«, schreibt Avital Ronell.[7] »As provisional object – for we have yet to define it in its finitude – the telephone is at once lesser and greater than itself.«[8] Ähnlich lässt sich Zauberkunst als Synekdoche illusionistischer Unterhaltungskultur verstehen, deren diskursive Bestimmung erst am Beginn

7 Ronell 1989, S. 13.

8 Ebd.

steht. Zumindest die in diesem Band untersuchten Großillusionen fungieren auch als Prisma, das einen Blick auf die Kultur der Moderne freigibt. Zauberkunst weist Verschränkungen mit Wissenschaft, Technologie, Kunst, Handwerk, Optik, Film und ökonomischen Praktiken, aber auch mit Spiritismus, Magie und Okkultismus auf und erweist sich als reicher kultur- und medienhistorischer Untersuchungsgegenstand.

Anhand der hier behandelten Illusionen lässt sich zudem eine Entwicklung beobachten, die unmittelbar mit der Geschichte der Medien verwoben ist: Phantasmagorie und Spiegelillusionen bringen die Medien der Illusion mit großem Aufwand zum Verschwinden, weil ihre Geistererscheinungen davon abhängen, dass das Publikum (zumindest im ersten Moment) keine Projektionsapparatur vermutet. Dazu ist eine räumliche Trennung der Illusionsmaschinerie von den Rezipierenden notwendig. Befand sich Robertsons Projektor auf der publikumsabgewandten Seite der Leinwand, so agieren die Darstellenden von Peppers Gespenstern verborgen unter der Bühne, während die Projektionsfläche selbst in beiden Fällen dank ihrer halben oder vollständigen Transparenz unsichtbar wird. Auch in der »Second Sight«-Illusion dürfen weder die illusionistischen Medien selbst in Erscheinung treten, noch darf das Publikum deren Existenz erahnen. Zugleich referenziert sie aber die übernatürliche Kommunikation, derer diese Medien auch verdächtigt wurden, wenn Telegraphie dem Spiritismus als Modell für spiritistische Kontakte ins Jenseits diente oder wenn Funkübertragungen Gegenstand von Experimenten zu Telepathie wurden.

Diese Illusionen verweisen – wenn man so will, auf Umwegen – auf verborgene Medientechnik. Ihre Entwicklung geht mit einer zunehmenden Medienreflexivität wie auch mit einer räumlichen Annäherung an das Publikum einher. Beobachtet es die Spiegelillusion aus einer Distanz in einem theatralen Dispositiv der vierten Wand, so interagieren Zuschauende bei der »Second Sight« mit den Performenden, wenn diese sich ins Auditorium begeben und sich Gegenstände reichen lassen, die sie ins Zentrum der Illusion stellen. Ein invasiveres Eindringen in den Zuschauerraum erfolgt in der »Vanishing Lady«, die, nachdem sie auf der Bühne verschwunden ist, plötzlich im Auditorium erscheint – so Charles Bertrams Schilderung glaubwürdig ist –, »seated in the gallery beside some astonished person, absolutely ignorant of her presence, and

oftentimes greatly frightened at her being there.«[9] Diese Überraschung wird von einem höheren Grad an Medienreflexivität begleitet: Die »Vanishing Lady« macht auf die *empty box*, eine nicht sichtbare Effekttechnik, aufmerksam, indem sie die Falltür, mit deren möglicher Nutzung das Publikum vertraut war, performativ ausschließt, obwohl sie tatsächlich zum Einsatz kommt. Eine Unsichtbarmachung der Maschinerie lässt sich besonders gut an Maskelynes Levitation aufzeigen. Hier verschwindet die Effekttechnik nicht nur trotz ihrer Platzierung auf der Bühne, ihre konkrete Funktionsweise erschließt sich zudem selbst dann nicht, wenn sie gesehen wird. Das zeigt sich daran, dass Harry Kellars Versuch, die Illusion zu kopieren, auch dann scheiterte, als er während der Vorführung in der Egyptian Hall auf die Bühne ging, von wo aus er die Apparatur sehen konnte. Denn was er dort sah, schreibt Jim Steinmeyer, »would have been just enough to drive him mad. The physics of Maskelyne's levitation was much more intricate than what Kellar saw.«[10] Howard Thurston, der Kellars Show 1906 kaufte, ließ bei der Levitation sogar Zuschauende auf die Bühne kommen – »Thurston depended on the spectators‹ being confused by what they saw,« schreibt Steinmeyer, »and, once on a stage, too awed to say anything.«[11] In diesem Fall hatte die Illusionstechnik physische Ausmaße sowie eine Komplexität von solcher Höhe erreicht, dass sie selbst beim Blick von der Bühne keinen genauen Aufschluss über deren Funktion gab.

Mit der zunehmenden Technikvertrautheit und Medienkompetenz des im Umgang mit illusionistischen Unterhaltungsmedien geschulten Publikums des späten 19. Jahrhunderts, stieg auch dessen Skepsis gegenüber illusionistischen Methoden und Techniken. Zauberkünstler hielten die Neugier auf diese durch die Performanz zunehmende Transparenz aufrecht: Sie ›bewiesen‹, dass keine Bodenklappe und keine elektrische Leitung zum Einsatz kam, dass die Kiste leer, das Schloss echt war etc. Während Zauberkunst ihre Illusionstechniken also zunehmend selbstreferenziell thematisierte, verlagerte sie diese auch immer weiter in einen nicht wahrnehmbaren Bereich. Deren Medialität entwich immer weiter,

9 Bertram 1896, S. 127.
10 Steinmeyer 2005a, S. 169–170.
11 Ebd., S. 210.

sodass sie ihre Faszination behielt. Zauberkunst reflektierte und analysierte Medien und ihre Funktionsweise nicht nur, sie zelebrierte auch deren Negativität (Mersch). Um diese dreht sich eine Theorie der Medien, sofern sie sich aus der Zauberkunst ableiten lässt. Zentral sind hier das Wissen, dass den Kunststücken keine magische Wirkung, sondern eine Illusionstechnik zugrunde liegt, und die gleichzeitige Nicht-Wahrnehmbarkeit dieser Technik, sodass allein ihr Effekt in Erscheinung tritt. Zugleich wird die Ambivalenz aller Mediennutzung in ihrer intrinsischen Verwebung mit Magie offenbar: Medien lassen Gespenster erscheinen, heben Naturgesetze auf, übertragen Gedanken, teleportieren Menschen und verrichten damit magische Operationen.

Ausblick: Zauberkunst im frühen 20. Jahrhundert

Zielte die Zauberkunst Robert-Houdins, Maskelynes, Kellars und Devants auf romantische Mystifizierung und Staunen, so kehrten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – besonders nach dem Ersten Weltkrieg – Sensationalismus und eine explizitere Form von Gewalt in weite Teile der Unterhaltungskultur ein. Beispielsweise teilten Houdinis oft von Sadismus (seitens der Fesselnden) beziehungsweise Masochismus (seitens des Gefesselten) geprägten Entfesselungsszenarios[12] das Motiv der spektakulären Befreiung mit dem Melodram, das in den 1920er Jahren in Hollywood Einzug hielt. Die Illusion des 20. Jahrhunderts schlechthin, die »Zersägte Dame« (1921), suggeriert, zumindest implizit, brachiale Gewalt am menschlichen Körper, wie sie in Vorstellungen wie derjenigen Richiardi Jr. oder dem Film *The Wizard of Gore* (USA

12 Besonders die Herausforderungen Houdinis durch Zuschauende sind häufig von einer sensationalistischen, schadenfreudigen Sprache geprägt, wie beispielsweise eine aus Cardiff vom 8. Januar 1913, in der es heißt: »After having made extensive search, we have succeeded in finding an old and obsolete padded cell suit the use of which, we believe, has long been abolished on account of its extremely cruel manner in holding a patient. We challenge you to escape from it after we have strapped you in according to our ideas. This suit holds the patient from the neck down to and including the feet, and we believe the strongest maniac could not make good his escape therefrom.«; Cardiff Barracks Challenge Houdini, Library of Congress.

1970, R.: Hershell Gordon Lewis) in einer Ästhetik des Splatter explizit wurden.[13]

Eine generelle Ausdifferenzierung und Vermehrung des Unterhaltungsangebots im 20. Jahrhundert und insbesondere die Konkurrenz durch die Filmindustrie erschwerten Zauberkünstler_innen zunehmend das Geschäft. Einer der beiden erfolgreichsten US-amerikanischen Zauberkünstler des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, Howard Thurston, schreibt 1929 dazu:

> Conditions have changed since the days of Robert-Houdin, Alexander Herrmann and Harry Kellar. A boy standing on a street corner can see more wonderful things than were ever presented in a magic show. […] The country was young for my predecessors—so far as amusement was concerned; indeed, it was a virgin land for mystery. Their illusions were selected from the proved successes of Europe. Their theatre was usually the only place of amusement in the city. Now the theatres have multiplied manyfold and with them a diversity of entertainment undreamed of […].[14]

Das Vaudeville, bereits 1875 von Tony Pastor ins Leben gerufen, stieg in den USA in den 1920er Jahren, zeitgleich mit dem Varieté in Frankreich und der Music Hall in England, zur populärsten Unterhaltungsform auf. Im Zuge dessen veränderte sich auch die Zauberkunst nachhaltig, als Illusionen kürzer, raumsparender und aufwandsärmer wurden, um sich in Nummernrevues einzufügen.[15] Während Zauberkünstler wie Kellar um 1900 diverse Illusionen in ihren Shows vorführten, spezialisierten sich Vaudeville-Stars auf eine Art von Illusionen und rückten ihr Virtuosentum darin in den Vordergrund. Beispielsweise manipulierte Martin Chapender Billardbälle, Houdini erhob die Eskapologie zur Spezialform als alleinstehende Performance und T. Nelson Downs präsentierte eine ausschließlich aus Münzmanipulationen bestehende abendfüllende Vorstellung.[16]

---

13 Zur Illusion des Zersägens siehe Rein 2016.

14 Thurston 1989, S. 133.

15 Zur Zauberkunst im Vaudeville siehe Caveney 2009a; Christopher/Christopher 1996, S. 274–292; Siegel 1993.

16 Seine Handfertigkeit erlernte Downs als 17-Jähriger während der Arbeit als Telegra-

In den USA dominierten die großen Vaudeville-Theaterketten wie Keiths im Osten oder Orpheum im Westen, deren begehrte Verträge Zauberkünstler_innen auf einen Schlag eine Vielzahl von Auftritten auf einer Tour sicherten. Die um 1900 populären großen Zaubershows wurden in den frühen 30er Jahren jedoch nur noch von Harry Blackstone, Carter the Great und Howard Thurston unterhalten. Für Jim Steinmeyer markiert das Jahr 1936, in dem Carter und Thurston im Zeitraum von zwei Monaten verstarben, das Ende des »Goldenen Zeitalters«. Mike Caveney schreibt dazu: »Das Goldene Zeitalter der Zauberkunst ging nicht mit einem lauten Knall zu Ende, sondern erlosch langsam unter der erdrückenden Last von Gewerkschaften, Versicherungsvorschriften, Reisekosten und hunderterlei anderer äußerer Faktoren.«[17] Fanden einige Performende in beiden Weltkriegen Arbeit in Lagern der Truppen und in Lazaretts, so zerstörten die Kriege auch weite Teile der Unterhaltungsindustrie. Ab den 1910er Jahren wurde diese außerdem zunehmend vom Kino dominiert, dessen Industrialisierung und Professionalisierung sich schließlich mit dem Tonfilm im klassischen Hollywoodkino konsolidierte. Auf tragische Weise versinnbildlicht sich die Wechselwirkung zwischen Krieg, dem Ende der Blütezeit der Zauberkunst und der Dominanz des Kinos im Abschluss der letzten Vorstellung Chung Ling Soos: Bei einer Vorstellung in Londons Wood Green Empire im März 1918 zündete eines seiner Trickgewehre beim Kugelfang und schoss eine Kugel durch den Brustkorb des Zauberkünstlers.[18] Als er auf der Bühne zusammenbrach, wurde der Vorhang geschlossen und eine Leinwand heruntergelassen, auf die eine Wochenschau zum Kriegsverlauf projiziert wurde.[19] In einer makabren Verkettung wechselte die Szenerie hier vom Tod des Zauberers zur filmischen Kriegsberichterstattung.

Während des und nach dem Zweiten Weltkrieg suchten Zauberkünstler_innen andere Auftrittsmöglichkeiten, beispielsweise im Zirkus, in Nachtklubs oder auf Kreuzfahrtschiffen. Besonders die letzten beiden Orte verschoben den Fokus von Groß- auf Close-up-Illusionen, die am

---

phist bei der Chicago and Northwest Railroad mit Münzen aus der Bahnhofskasse. Zu T. Nelson Downs siehe Price 1985, S. 177–180.

17 Caveney 2009b, S. 424.

18 Zu Unfällen beim Kugelfang siehe Rein 2018.

19 Siehe Steinmeyer 2005b, S. 14, 388.

Tisch vorgeführt werden. Ab den 20er Jahren bot zudem der Rundfunk ein neues Betätigungsfeld, beispielsweise arbeitete Thurston für den NBC, Rajah Raboid (eigentlich Maurice P. Kitchen) trat als »indischer Prinz« im Radio und später auf der Bühne auf und Joseph Dunninger las und sendete Gedanken über Funk.[20] Um die Mitte des 20. Jahrhunderts migrierte Zauberkunst zeitweise ins Fernsehen, das sich allerdings nur bedingt dafür eignet. Zum einen adressiert es als Massenmedium regelmäßige Zuschauende und erfordert deshalb eine hohe Innovationsfrequenz. Zauberkünstler wie Maskelyne, Devant oder Kellar entwickelten und perfektionierten ihre Illusionen im Laufe jahrzehntelanger Aufführungen, was mit einer regelmäßigen Fernsehsendung, die Neuerungen im Wochen- oder Monatstakt erwartete, im Grunde nicht kompatibel war. Zum anderen provoziert medial übertragene Zauberkunst den Verdacht des Spezialeffekts, dem in der Regel mittels eines im Studio anwesenden Publikums entgegengewirkt wird, das stellvertretend für die Zuschauenden vor dem Fernsehgerät die Authentizität des Geschehens sicherstellen soll.[21]

Auch in Bühnenvorstellungen stieg im 20. Jahrhundert die scheinbare Kontrolle der Zuschauenden über die Illusion an, wenn Freiwillige beispielsweise die Füße der »Zersägten Dame« hielten, um sicherzustellen, dass sie nicht gegen eine Attrappe ausgetauscht worden waren. Diese Scheinkontrolle führte aber weder zum Durchschauen der Methode noch zum Verlust ihres Effekts. Wenn das der Illusion entgegengesetzte Wissen für ihren Genuss notwendig ist, verstärkt sie ihn sogar. Im 20. Jahrhundert traten vermehrt Black Boxes auf Zauberbühnen auf, wie die Kiste beim Zersägen oder Houdinis Kabinette und Truhen. Sie sind sofort als Trickrequisiten erkennbar, deren Innenleben allerdings verborgen bleibt. Magisch-medientechnische Kisten fanden im 20. Jahrhundert nicht nur

---

20 Zu den Radiotätigkeiten siehe: Caveney 1995, S. 285 zu Thurston; Price 1985, S. 487–490 zu Raboid. Zu Dunninger siehe 5.3.2.

21 Mark Wilson etablierte dieses Sendungskonzept vor Live-Publikum 1960 in seiner wöchentlichen Sendung *The Magic Land of Allakazam* auf CBS-TV. Zu *liveness* bei Zaubervorführungen siehe Mangan 2007, S. 117–120. Paech stellt das Identifikationsverhältnis Zauberzuschauender zu den Freiwilligen auf der Bühne in Analogie zu demjenigen des Kinopublikums zu den Schauspielenden auf der Leinwand; Paech 1991, S. 779–780.

Eingang in Bühnenillusionen, sondern auch in den Alltag von Mediennutzenden, in Form von Radios und Fernsehern, Computern und weiteren Heimgeräten. Arthur C. Clarkes viel zitierte Aussage, jede hinreichend fortschrittliche Technologie sei von Magie nicht zu unterscheiden, trifft auf Zauberkunst ebenso zu wie auf Smartphones und andere Black Boxes, die in unserem Alltag magische Operationen ausführen. Das Beschimpfen des Computers, in das wir in Situationen verfallen, in denen wir uns als machtlos erfahren, ist nichts anderes als eine magische Praktik, adressiert an die Black Box. Mag diese nicht von Magie unterscheidbar sein, so vollführt Technik auf der Zauberbühne mehr als anderswo magische Operationen, wenn unsichtbare Apparate etwas erzeugen, was als magischer Effekt präsentiert wird.

Besonders elektronische Informationstechnik ist häufig mit magischen Sinnbildern belegt – sei es *cloud computing*, das eine abstrakt-göttliche Komponente in die Datenverarbeitung und -speicherung einbringt, oder konkrete Software wie die Big-Data-Analyse-Software *Palantir*.[22] Mithilfe dieser Software versuchen das Verteidigungsministerium, der Nachrichtendienst der Vereinigten Staaten und andere Behörden, unter anderem Straftaten vorherzusagen. Die Software ist nach dem »sehenden Stein« Gandalfs benannt, der in Tolkiens *Lord of the Rings* eine Verbindung zu entfernten Personen oder Orten herstellt, und befriedigt hier ein Bedürfnis, das wiederum direkt aus der Science-Fiction zu stammen scheint: In Philip K. Dicks Kurzgeschichte *Minority Report* sagen Mutanten – also personale statt technischer Medien – zukünftige Zeitpfade vorher, die die Justizvollzugseinheit PreCrime dafür verwendet, Straffällige festzunehmen und zu verurteilen, *bevor* sie die entsprechenden Taten begangen haben.

Heute ist das World Wide Web wohl dasjenige Medium, das Zauberkunst überwiegend einem breiten Publikum nahebringt – in Form von Liebhabersammlungen ephemerer Dokumente, unzähliger Offenlegungen bekannter Illusionen, Tutorials und Videos, die Virtuosentum (überwiegend von Amateuren oder Semiprofessionellen) zur Schau stellen. Gleichzeitig werden Medientechnologien in Vorführun-

22 Ich danke Luce Délire dafür, dass sie mich auf Palantir Technologies aufmerksam gemacht hat.

gen integriert, einerseits, wenn auf einer großen Bühne die Nahaufnahme einer Close-up-Illusion auf einer Leinwand oder einem Monitor für mehr Sichtbarkeit sorgt. Andererseits wird mit zeitgenössischen elektronischen Medien gezaubert. Beispielsweise erschien einer der Ehrlich Brothers zu Beginn ihrer Show 2015 aus einem überdimensionierten Tablet-PC. Ein anspruchsvollerer Umgang mit digitalen Medien findet sich bei Simon Pierro, der sich als »The iPad Magician« bewirbt und unter anderem dreidimensionale Objekte in eine Bildschirmdarstellung auf einem Smartphone oder Tablet »überführt« und auch die umgekehrte Operation bewerkstelligt. Er aktualisierte beispielsweise die klassische Illusion »In the News«, in der Wasser in eine gefaltete Zeitung hinein- und auf Befehl wieder herausgegossen wird, mit einem iPad. Auf ähnliche Weise verbindet Marco Tempest, der vor allem über seinen YouTube-Kanal bekannt wurde, traditionelle Zauberkunst mit neuesten elektronischen Medien, wenn er digitale Projektionen und Handfertigkeiten mit Smartphones und Tablets kombiniert. Inwiefern sich Zauberkunst über das Ersetzen klassischer Requisiten in bekannten Illusionen hinaus tatsächlich in digitale Technologien übersetzen lässt, bleibt vorerst offen. Wie bei Fernsehformaten stellt sich auch hier das Problem, dass die Vorstellung in einem Medium stattfindet, das an sich bereits illusionistisch ist. In Pfallers Terminologie befinden wir uns hier bereits in einer Zweiten Welt, innerhalb derer Zauberkunst eine weitere zeigen würde.

»Den Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug«[23]

Wie sich wiederholt gezeigt hat, bringt Illusionismus die Konzepte um »Aufklärung« und »Rationalismus« und deren Opposition ins Schwanken. »Magical modernism«, schreibt James W. Cook, »required not only the erosion of faith in supernatural agency achieved by two centuries of Enlightenment, but also the adoption of Enlightenment rhetoric, ideals,

23 Goethe 2007, 193.

and personas by the leading simulators of the supernatural.«[24] Letztere äußerten sich besonders in der Selbstinszenierung moderner Zauberkünstler als Aufklärer und Aufdecker in Opposition zum Spiritismus. Graham Jones sieht in der Zauberkunst (in Anlehnung an Barbara Stafford) eine Kraft, die die Demokratisierung der Aufklärung vorangebracht hat:

> Just as the magician must be accountable to *delight but not delude* in Saler's memorable phrase […], audiences must be willing to be deceived but not so credulous as to mistake illusions for reality. The kind of self-reflexive stance required for audiences to regard magical deceptions as a source of amusement ultimately made magic one of the most popular parlor recreations of the European Enlightenment and, subsequently, a crucial vector for the democratization of Enlightenment values and ideas […].[25]

Wie in Kapitel 4.1 ausgeführt, ist jedoch das Verhältnis der Zauberkunst zum Spiritismus ein komplexeres als das einer ökonomischen Rivalität, die sich um Entlarvungen und moralische Überlegenheit dreht. An weiteren Stellen dieser Analyse hat sich gezeigt, dass Illusionismus ein vexierbildartiges Wechsel- und Kippverhältnis von Glaube und Rationalismus aufbaut. Zauberkunst etabliert ein paradoxes System von Negation und Affirmation von Magie, indem sie trotz allem die Ästhetik und Ikonographie des Okkultismus bedient und Anspielungen auf reale Magie einstreut. Sie fördert damit eine rationalistische Denkweise und Weltsicht und lehnt sie zugleich zugunsten einer magisch-romantischen ab.

Nicht zuletzt aufgrund dieser ambivalenten Haltung ist der Zauberkunst eine Irritation inhärent, die sich an mehreren Stellen dieser Untersuchung offenbarte – sei es die dem Zauberkünstler entgegengebrachte Frustration, die in Golds *Carter Beats the Devil* einen versuchten Mord am fiktiven Charles Carter motiviert, oder die latenten Dematerialisierungstendenzen des menschlichen Körpers, die die meisten hier untersuchten Illusionen implizieren. Robert Ralley erkennt sogar eine Tradition der Bestimmung von Magie als jeweils der vorherrschenden Ansicht entgegenstehendes Konzept: »Magic has largely been defined

24 Cook 2001, S. 178.

25 Jones 2010, S. 68–69, Hervorhebung im Original.

in opposition to prevailing attitudes: in medieval Christendom, it was unchristian; among Renaissance philosophers, it was practical; in the modern world, it is irrational.«[26] Frederick Burwick und Walter Pape beobachten eine illusionismusspezifische Dualität ästhetischer Erfahrung und stellen fest: »[I]llusion is somehow defined by the co-presence of its contrary.«[27] Illusionismus dreht sich also – das identifiziert auch Robert Pfaller als dessen Kern – um den Widerspruch zwischen Wahrnehmung und einem ihr entgegenstehenden Wissen. Zauberkunst zeigt nicht nur Ereignisse oder Phänomene, deren ontologischer Status ambivalent ist, sondern zieht auch die epistemologische Möglichkeit in Zweifel, diese überhaupt der Realität, Imagination oder einer anderen Kategorie zuzuordnen. Aufgrund der zentralen Stellung des Wissens sieht Teller Zauberkunst als primär intellektuelle Unterhaltungsform an: »A romantic novel can make you cry«, bemerkt er, »[a] horror movie can make you shiver. A symphony can carry you away on an emotional storm; it can go straight to the heart or the feet. But magic goes straight to the brain; its essence is intellectual.«[28] Indem sie die Parameter der eigenen Weltwahrnehmung spielerisch infrage stelle, fährt er fort, biete Zauberkunst einen Raum, in dem diese Parameter jenseits existenzieller Ängste spielerisch untersucht werden könnten:

> If you can't distinguish reality from make-believe – if you're at a stoplight and you're not sure whether the bus that's coming toward your car is real or only in your head – you're in big trouble. There aren't many circumstances where this intellectual distinction isn't critical. One of those rare circumstances is when you're watching magic. Magic is a playground for the intellect.[29]

Wenn Zauberkunst Zuschauende vor ein unlösbares Rätsel stellt, so wäre die ideale Haltung dazu also weder eine Krise angesichts dieses Konflikts zwischen Wissen und Wahrnehmung, den sie produziert, noch eine Auflösung dessen, sondern ein Genuss der Ambiguität. Gombrich hat im Zusammenhang mit der berühmten optischen Illusion »Kaninchen oder

26 Ralley 2010, S. 164.
27 Burwick/Pape 1990, S. 14.
28 Stromberg 2012.
29 Ebd.

Ente« darauf hingewiesen, dass Ambiguität den Rezeptionsmodus von Vexierbildern ausmacht. Ob die Zeichnung zuerst als Kaninchen oder als Ente erscheint, ist Zufall oder Projektion. Zu der anderen Form könne dann »umgeschaltet« werden. Allerdings ist die Formenwahrnehmung exklusiv – wir können nicht Kaninchen und Ente gleichzeitig sehen, auch wenn wir sie beide in der Zeichnung erkennen können. »To detach the projection, once it was made, we must switch to the alternative one«, schreibt er in *Art and Illusion*. »There is no other way for us to see; ambiguity.«[30] Pfaller leitet diese Ambiguität aus Octave Mannonis These ab, dass Verleugnung ein Prinzip illusionistischer kultureller Praktiken sei:

> Die Verleugnung bringt im Feld der Kultur also hochgradig affektgeladene Phänomene hervor, die durch eine Koexistenz von Wissen und entgegengesetzter Illusion gekennzeichnet sind. Das Wissen […] macht die Phänomene ambivalent, diskretionsbedürftig und zwingend.[31]

Die Ambivalenz der Zauberkunst macht sie zu einer Kunstform, die sich entlang von Grenzen bewegt: »[I]n the name of entertainment (or wonder)«, schreibt beispielsweise Michael Mangan in *Performing Dark Arts*, »he [the conjuror] brings us up against the limits of a culture's belief and knowledge and of its habitual ways of understanding the world.«[32] Als Demonstration von etwas Unmöglichem bergen Zauberkunststücke das Potenzial, die Absolutheit der Naturgesetze zu hinterfragen. Sie verhandeln Grenzen wie diejenige zwischen rationalem Wissen und romantischer Weltverzauberung oder zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Wenn die Zauberin Circe Odysseus' Besatzung in Tiere verwandelt, offenbart sie auf verstörende Weise die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Mensch und Tier. Auch moderne Vorführungen »kluger« Tiere oder gedankenlesender Pferde stellen diese Unterscheidung infrage. Illusionen, die das Durchdringen oder Zerstören und Wiederherstellen von Objekten oder Personen inszenieren, fordern deren physische Materialität und Integrität heraus. Mentalmagie bringt die Schranken von Kommunikation ins

30 Gombrich 2000, S. 188.
31 Pfaller 2012, S. 106–107.
32 Vgl. Mangan 2007, S. xv.

Schwanken, ebenso Illusionen, die in Anlehnung an spiritistische Séancen Kontakt zu Geistern herzustellen vorgeben. Letztere hinterfragen gar die Endgültigkeit des Todes und knüpfen damit an diverse Mythen, Glaubensvorstellungen und kulturelle Narrative an. Im Unterschied zu spiritistischen Praktiken bezieht Zauberkunst keine Stellung beispielsweise zum Fortleben des Geistes nach dem Tod. Anstatt sich auf eine Seite des Oppositionskonstrukts »Aufklärung« vs. »Aberglaube« zu stellen, verharrt sie nämlich auf der Grenze zwischen ver- und entzauberter Welt: Das kluge Schwein wird nicht zum Menschen – es ist als Schwein mit menschlichen Fähigkeiten ausgestattet. Die verschwindende Dame verschwindet nicht, sondern erscheint wieder und offenbart sich damit als physische Person, die dennoch eine den Naturgesetzen widerstrebende Operation vollzogen zu haben scheint. Zauberkunst bleibt in der Ambivalenz und neigt sich mal der einen, mal der anderen Seite zu, ohne sich für eine zu entscheiden.

Sie erweist sich deshalb als Relativierung des Projekts der Aufklärung, das unter anderem die Konstruktionen klarer Grenzen zwischen Tier und Mensch, Mensch und Maschine, Belebtem und Unbelebtem verfolgte. Besonders die Bühnenzauberkunst des späten 19. Jahrhunderts ist außerdem eine selbstreflexive und analytische Unterhaltungsform. Indem sie die materiellen Grundlagen der Illusionen selbst zum Verschwinden bringt, offenbart sie sich als Analytik medialer Effekte. Darüber hinaus verweist sie, zumindest implizit, selbstreflexiv auf diese Erkenntnis: Nicht nur setzt sie ein Publikum voraus, das mit illusionistischen Praktiken vertraut ist, sie stellt auch ihre eigene Artifizialität aus, da Zauberkunst (im Unterschied zum Spiritismus) *nicht* vorgibt, eine übernatürliche Agentur zu beanspruchen. Hier haben wir es in der Regel mit Zuschauenden zu tun, die wissen, dass sie eine Illusion sehen, und die in der Lage sind, diesen Umstand zu genießen. Zugleich sehen sie nicht, wie die Illusion zustande kommt. Das weckt die spezifische Neugier nach den Methoden der Zauberkunst, einem ihrer zentralen Elemente. Graham Jones bezeichnet Zauberkunst deshalb als »a genre that promotes critical, self-reflexive subjectivity.«[33]

33 Jones 2010, S. 68–69.

Dass diese nicht notwendig zu mehr Entzauberung führt, zeigt sich an der Kontinuität illusionistischer Praktiken. Zu den Techniken unserer Zeit, die sich in Nachfolge der hier untersuchten Bühnenillusionen betrachten lassen, gehören zum Beispiel VR-Technologien, die auf eine Immersion abzielen, in der die Materialität des illusionistischen Medienapparats selbst nicht wahrgenommen wird. Oliver Grau sieht eine Verwandtschaft der Phantasmagorie mit immersiver Gegenwartskunst, die ebenso virtuelle Räume zu schaffen versucht – »phantasmagorisch-räumliche Bildwelten«[34] –, in die Besuchende vollständig integriert werden. »Im digitalen Bild«, schreibt er, »schwinden Differenzen zwischen innen und außen, nah und fern, physikalisch und virtuell, biologisch und automatisch sowie zwischen Bild und Körper«.[35] Auch Noam Elcott konstruiert in *Artificial Darkness* eine Kontinuität von der Phantasmagorie zur zeitgenössischen Kunst und zu gegenwärtigen Technologien. Einen aktuellen Vertreter künstlicher Dunkelheit identifiziert er in Vantablack, einem 2014 entwickelten Farbpigment aus Kohlenstoffnanoröhren, das 99,965 Prozent der sichtbaren Strahlung absorbiert und damit vollständig schwarze Oberflächen schafft.[36] Der Künstler Anish Kapoor hat ein exklusives Nutzungsrecht für diese Substanz erworben. 2018 bestrich er in seiner Installation *Descent Into Limbo* im Serralves Museum in Porto ein 2,4 Meter tiefes, rundes Loch innen mit Vantablack und simulierte damit derart überzeugend eine zweidimensionale Fläche, dass ein Besucher – Warnschildern zum Trotz – hineinfiel.[37] War dieser Sturz für den verunfallten Besucher sicher wenig erfreulich, so führen Löcher und Tunnel in der Fiktion häufig in fantastische Welten, so beispielsweise im vierten Band von L. Frank Baums Oz-Serie, *Dorothy and the Wizard in Oz* (1908), wo Dorothy und ihre Freunde durch einen Erdspalt in das fantastische Land der Mangaboos fallen. Anish Kapoors titelgebender Limbus illustriert also nicht nur den illusionistischen Widerspruch zwischen Wissen und Wahrnehmung, zwischen Glaube und Rationalismus, es assoziiert zudem fantastische Reisen. Als Lewis Carrolls Alice einem weißen Kaninchen folgt, verschwindet dieses nicht im Zylinder eines Zauberkünstlers,

34 Grau 2007, S. 473.
35 Ebd., S. 478.
36 Elcott 2016a, S. 236.
37 Siehe Brown 2018. Für den Hinweis auf diesen Vorfall danke ich Markus Laymann.

mit dem es im kulturellen Imaginären verknüpft ist, sondern in einem Kaninchenbau. Dieser entpuppt sich in illusionistischer Manier als ein überraschend tiefes Loch, in das Alice hineinfällt. Langsam schwebt sie einen senkrechten Tunnel herab, der Gravitation trotzend, als befände sie sich in einem Fahrstuhl, und gelangt anschließend in das logisch-absurde, topologisch organisierte Wunderland.

Bibliographie

100 ans d'histoire, 100 ans de magie (2003), hrsg. von der Association Française des Artistes Prestidigitateurs. Paris.

Adamowsky, Natascha (2003): Das Wunderbare als gesellschaftliche Aufführungspraxis. Experiment und Entertainment im medialen Wandel des 18. Jahrhunderts. In: Steigerwald, Jörn/Watzke, Daniela (Hrsg.): *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1660–1830).* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 165–185.

Dies. (2007): Mr. Home schwebt raus und wieder rein. Zur Bedeutung des Mediums für (okkulte) Wissenschaften. In: Ahrens, Jörn/Braese, Stephan (Hrsg.): *Im Zauber der Zeichen. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mediums.* Berlin: Vorwerk 8, S. 103–116.

Adorno, Theodor W. (1997) [1952]: Versuch über Wagner. In: Ders.: *Gesammelte Schriften.* Bd. 13, *Die musikalischen Monographien: Versuch über Wagner, Mahler, eine musikalische Physiognomik, Berg, der Meister des kleinen Übergangs*, hrsg. v. Hanns Eisler, Max Horkheimer, Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 8–148.

Aischylos (2006) [458 v. Chr.]: *Die Orestie*, übers. v. Emil Staiger. Stuttgart: Reclam.

Alexander, Conlin ([3]1946) [1921]: *The Life and Mysteries of the Celebrated Dr. Q. Dedicated to Magicians for the Betterment of Magic and the Truth of Psychic Phenomena.* Columbus, OH: Nelson Books.

Alpsancar, Suzana (2012): Relativität. In: Günzel 2012a, S. 341–342.

Altick, Richard D. (1978): *The Shows of London.* Cambridge, MA/Liverpool: belknap Press.

Anderson, John Henry (1855): *The Fashionable Science of Parlour Magic*. London [s. n.].

Andrews, Val (1981): *A Gift from the Gods. The Story of Chung Ling Soo, Marvelous Chinese Conjurer.* Alcester: Goodliffe Publications.

Andriopoulos, Stefan (2006): Kants Gespenster. Optische Medien, Metaphysik und Geistersehen. In: Gamper, Michael/Schnyder, Peter (Hrsg.): *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfaßbare Körper.* Freiburg im Breisgau: Rombach, S. 51–73.

Ders. (2011): Kant's Magic Lantern. Historical Epistemology and Media Archaeology. In: *Representations*, Jg. 115, H. 1, S. 42–70.

Ders. (2013): *Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ariosto, Ludovico (1922) [1516]: Der rasende Roland, übers. v. Alfons Kissner. In: *Sämtliche poetischen Werke*. Berlin: Propyläen-Verlag. Online abrufbar auf Zeno.org, URL: http://www.zeno.org/Literatur/M/Ariosto,+Ludovico/Epos/Der+rasende+Roland, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Augé, Marc (1995) [1992]: *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity,* übers. v. John Howe. London/New York, NY: Verso.

Ders. (2013): Nicht-Orte. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Raums.* Stuttgart: Reclam, S. 94–98.

Ayling, Will/Sharpe, Sam H. (1981): *Oriental Conjuring and Magic.* Bideford: Supreme Magic.

Baacke, Dieter (1995): »Medientheorie als Geschichtstheorie«, in: McLuhan, Marshall/Powers, Bruce R.: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert,* übers. v. Claus-Peter Leonhardt. Paderborn: Junfermann, S. 914.

Backe, Hans-Joachim (2013): Disappearing Acts. Stage Magic and the Illusion of the Body. In: *Comparative Critical Studies*, Jg. 10, e-supplement (eCCS), S. 91–105.

Badreux, Jean (1986): L'immortalité conquise, in: *Le Monde* (Montréal), 29. Juni, zit. n. Solomon 2010, S. 12.

Banham, Philip M. (1995): Coventry and Midland Photographic Society Prize-Winning Lantern Slides. In: *The New Magic Lantern Journal*, Jg. 7, H. 3, S. 8–9.

Barnett, Lincoln (1994): Dunninger. »Master Mentalist« Puzzles Radio Public with Tricky Feats of »Thought Reading«. In: *Life Magazine,* 13. März, S. 100–113.

Barnouw, Erik (1981): *The Magician and the Cinema.* New York, NY/Oxford: Oxford University Press.

Barrett, William Fletcher et al. (1882): Report of the Literary Committee. In: *Proceedings of the Society of Psychical Research*, H. 1, 9. Dezember, S. 116–155.

Bartels, Klaus (1996): Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica in Literatur und Theater des achtzehnten Jahrhunderts. In: Segeberg, Harro (Hrsg.) (1996): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst.* München: Fink, S. 113–147.

Baudrillard, Jean (1994): *Simulacra and Simulation,* übers. v. Sheila Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Baum, L. Frank (1900): *The Wonderful Wizard of Oz.* Chicago, IL/New York, NY: Geo. M. Hill Co.

Ders. (1901): *The Master Key. An Electrical Fairy Tale. Founded Upon the Mysteries of Electricity and the Optimism of Its Devotees*. Kindle-E-Book.

Ders. (1996) [1908]: *Dorothy and the Wizard in Oz*. Project Gutenberg E-Book #420, URL: http://www.gutenberg.org/ebooks/420, letzter Zugriff: 25. September 2018.

Beaumont, Matthew/Freeman, Michael J. (2007): Introduction: Tracks to Modernity. In: Dies. (Hrsg.): *The Railway and Modernity. Time, Space, and the Machine Ensemble.* Oxford/New York, NY: Peter Lang, S. 13–43.

Beckman, Karen Redrobe (2003): *Vanishing Women. Magic, Film, and Feminism.* Durham, NC: Duke University Press.

Benjamin, Walter (1991) [1950]: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Ders.: *Gesammelte Schriften.* Bd. IV-1: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, hrsg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Online abrufbar auf Projekt Gutenberg-DE, URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/berliner-kindheit-um-neunzehnhundert-6571/2, letzter Zugriff: 28. Dezember 2017.

Bernard, Andreas (1999): Versuchslabor der Werbung. Warum spielen so viele Werbespots im Aufzug? In: Ders./Ruprecht 1999, S. 31–34.

Ders. (2006): *Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer.

Ders./Ruprecht, Uwe (Hrsg.) (1999): *Aufzug. Rauf und runter.* Dortmund: Schack.

Berton, Mireille (2008): Alfred Binet entre illusionnisme, spiritisme et cinéma des origines. In: *Recherches & Éducations*, H. 1, S. 197–201.

Dies./Baudouin, Philippe (2015): Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences de fantômes. In: *1895*, H. 76 (Sommer), S. 67–93.

Bertram, Charles (1896): *Isn't it Wonderful? A History of Magic and Mystery.* London: Swan Sonnenschein & Co.

Bexte, Peter (2007): Zwischen-Räume: Kybernetik und Strukturalismus. In: Günzel 2007a, S. 201–233.

Ders. (2012): Topologische Figuren. In: Günzel 2012a, S. 416.

Binet, Alfred (1894): La Psychologie de la Prestidigitation. In: *Revue des Deux Mondes*, Jg. 64, H. 4, 15. Oktober, S. 903–922.

Bodie (1906), Walford: *The Bodie Book. Hypnotism, Electricity, Mental Suggestion.* London: The Caxton Press.

Ders. [o. J.]: *Stage Stories.* London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent, & Co.

Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Booth, John (1980): Did Anyone Steal the Floating Lady? A Scholarly Look at an Epic Mystery. In: *Genii. The Conjurors' Magazine*, Jg. 44, H. 2 (Februar), S. 108–112.

Bornschlegell, Peter (2007): Als der Raum sich krümmte: Die Entstehung topologischer Vorstellung in der Geometrie. In: Günzel 2007a, S. 153–169.

Boston, George L./Parrish, Robert (1947): *Inside Magic.* New York, NY: The Beechhurst Press.

Brandon, Ruth (1993): *The Life and Many Deaths of Harry Houdini.* London: Martin Secker & Warburg Ltd.

Brandstetter, Gabriele (2008): Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs. In: Dies./Peters, Sibylle (Hrsg.): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste.* Freiburg im Breisgau: Rombach, S. 19–41.

Breslin, Jimmy (1975): *How the Good Guys Finally Won. Notes from an Impeachment Summer.* New York, NY: Viking Press.

Brewster, David ([5]1842): *Letters on Natural Magic, addressed to Sir Walter Scott*. London: John Murray & Thomas Tegg.

Ders. (1856): *The Stereoscope. Its History, Theory, and Construction*. London: John Murray.

Brooker, Jeremy (2007): The Polytechnic Ghost. Pepper's Ghost, Metempsychosis and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Institution. In: *Early Popular Visual Culture*, Jg. 5, H. 2, S. 189–206.

Brown, J. H. (1864): *Spectropia. Or, Surprising Spectral Illusions. Showing Ghosts Everywhere, and of Any Colour*. London: Griffith & Farran.

Brown, Marc (2018): Holed Up: Man Falls into Art Installation of 8 ft Hole Painted Black. In: *The Guardian*, 21. August. Online abrufbar, URL: https://www.theguardian.com/artand-design/2018/aug/21/holed-up-man-falls-into-art-installation-of-8ft-hole-painted-black, letzter Zugriff: 13. September 2018.

Buatier, Joseph (1887): *An Improved Mode of Obtained Visible Illusions for Theatrical and Other Representations*, Anmeldung: 14. Dezember 1886, GB, Patentschrift Nr. 16.388, 1. Februar 1887, abgedruckt in: Warlock 1993, S. 187–192.

Buescher, John Benedict (2013): Cornering the Market on Fraud. Stage Magicians versus Spirit Mediums. In: *Magic, Ritual, and Witchcraft*, Jg. 9, H. 2, S. 210–223.

Bulwer-Lytton, Edward ([2]1834): *The Last Days of Pompeii.* Leipzig: Bernhard Tauchnitz.

Ders. (2009) [1862]: *A Strange Story*. Project Gutenberg E-Book #7701, URL: http://www.gutenberg.org/ebooks/7701, letzter Zugriff: 25. September 2018.

Burger, Eugene/Neale, Robert (1995): *Magic and Meaning Expanded.* Seattle, WA: Hermetic Press.

Burlingame, Hardin Jasper (1891): *Leaves from Conjurers' Scrap Books. Or, Modern Magicians and Their Works.* Chicago, IL: Donahue, Henneberry & Co.

Ders. (1897): *Herrmann the Magician. His Life; His Secrets.* Chicago, IL: Laird & Lee.

Burwick, Frederick/Pape, Walter (1990): Aesthetic Illusion. In: Dies. (Hrsg.): *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 1–15.

Cahagnet, Louis Alphonse (1851): *The Celestial Telegraph: Or Secrets of the Life to Come*. New York, NY: J. S. Redfield.

Canby, Edward Tatnall (1953): *Geschichte der Elektrizität,* übers. v. Karl Hofer. Lausanne: Éditions Rencontre.

Cardiff Barracks Challenge Houdini. DeMott Scrapbook Nr. 27, Library of Congress, McManus-Young Collection.

Carlson, Bernard W. (2017): *Tesla. Der Erfinder des elektrischen Zeitalters*, übers. v. Elisabeth und Thomas Gilbert. München: FinanzBuch Verlag.

Caroly, J. (1902): Les prestidigitateurs célèbres: Robin. In: *L'Illusionniste. Journal de Prestidigitateurs, Amateurs et Professionnels*, Jg. 1, H. 2 (Februar), S. 1–2.

Carroll, Lewis (2001) [1865]: Alice's Adventures in Wonderland. In: *The Annotated Alice*, hrsg. u. komm. v. Martin Gardner. London: Penguin, S. 2–132.

Ders. (2001) [1871]: Through the Looking Glass, and What Alice Found There. In: Ebd., S. 133–288.

Casta, Isabelle (2005): Un théophanie de l'obscur. La machine désirante du *Château des Carpathes* de Jules Verne. In: Mustière, Philippe/Fabre, Michel (Hrsg.): *Jules Verne. Les Machines et la Science.* Nantes: Coiffard libraire éditeur, S. 309–316.

Castle, Terry (1988): Phantasmagoria. Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie. In: *Critical Inquiry*, Jg. 15, H. 1, S. 26–61.

Causyn, Jacques (1986): Georges Méliès, illusionniste. La Stroubaika Persane. In: *Activités de l'Association »Les Amis de Georges Méliès«*, H. 1–2, jeweils S. 13–14 (in 2 Teilen).

Caveney, Mike (1995): *Carter the Great.* Pasadena, CA: Mike Caveney's Magic Words.

Ders. (2009a): Magic in Vaudeville and Nightclubs. In: Daniel 2009, S. 574–631.

Ders. (2009b): The Great Touring Shows. In: Daniel 2009, S. 398–479.

Ders. (2009c): The Masters of the Golden Age. In: Daniel 2009, S. 338–397.

Ders./Miesel, Bill (2003): *Kellar's Wonders.* Pasadena, CA: Mike Caveney's Magic Words.

Chabon, Michael (2000): *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*. London: Fourth Estate. HarperCollins E-Books. Kindle-E-Book.

Charvet, David (1997): Twins. In: *Magic: An Independent Magazine for Magicians*, Jg. 6, H. 10, S. 56–63.

Chelebourg, Christian (1999): *Jules Verne. L'*œil et le ventre: une poétique du sujet. Paris: Lettres modernes Minard.

Cheney, Margaret ([5]2005): *Nikola Tesla. Erfinder, Magier, Prophet.* Aachen: Omega.

Chireau, Yvonne P. (2007): Black Herman's African American Magical Synthesis. In: *Cabinet. A Quarterly of Art and Culture*, H. 26: »Magic« (Sommer), S. 86–87.

Christopher, Milbourne (1951): Magic Letters. In: *The Magic Circular: The Magazine of the Magic Circle*, Jg. 46, H. 506 (Oktober), S. 335–342.

Ders./Christopher, Maurine (1996) [1973]: *The Illustrated History of Magic.* Portsmouth, NH: Heinemann.

Clarke, Arthur Charles (1982) [1962]: *Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible.* London: Victor Gollancz.

Clarke, Sidney Wrangel (2001) [1929]: *The Annals of Conjuring. From the Earliest Times to the Present Day,* hrsg. v. Edwin A. Dawes, Todd Karr, unter Mitarbeit v. Bob Read. Seattle, WA: The Miracle Factory.

Clarke, Susanna (2004): *Jonathan Strange & Mr. Norrell.* New York, NY: Macmillan.

Coleridge, Samuel Taylor (2013) [1818]: *Biographia Literaria*. Project Gutenberg E-Book #6081, URL: http://www.gutenberg.org/files/6081, letzter Zugriff: 7. August 2018.

Cook, Cecil M. (1919): *How I Discovered My Mediumship*. Chicago, IL: William T. Stead Memorial Center, zit. n. Enns 2005, S. 14.

Cook, James W. (2001): *The Arts of Deception. Playing with Fraud in the Age of Barnum.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Conan Doyle, Arthur (1929) [1892]: Lot No. 249. In: Ders.: *The Conan Doyle Stories*, hrsg. v. John Murray. London: Lowe & Bribone. Online abrufbar auf Project Gutenberg Australia, URL: http://www.gutenberg.net.au/ebooks08/0800291h.html#ch11, letzter Zugriff: 8. Oktober 2018.

Connor, Stephen (2000): *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism.* Oxford: Oxford University Press.

Coppa, Francesca/Hass, Lawrence/Peck, James (Hrsg.) (2008): *Performing Magic on the Western Stage. From the Eighteenth Century to the Present.* New York, NY: Palgrave Macmillan.

Coppa, Francesca (2008): The Body Immaterial. Magicians' Assistants and the Performance of Labor. In: ebd., S. 85–106.

Costello, Matthew (1996): The Last Vanish. In: Copperfield, David/Berliner, Janet (Hrsg.): *David Copperfield's Tales of the Impossible.* New York, NY: Harper Prism, S. 429–445.

Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert,* übers. v. Anne Vonderstein. Dresden et al.: Verlag der Kunst.

Dahlquist, Marina (2001): *The Invisible Seen in French Cinema Before 1917.* Stockholm: Aura.

Daniel, Noel C. (Hrsg.) (2009): *Magic, 1400s1950s.* Köln: Taschen.

Davenport, Anne/Davenport, John (1996): Nevil Maskelyne. Scientist and Magician. In: *The Magic Circular*, Jg. 90, H. 964, S. 65–67.

Davenport, Anne/Salisse, John (2001): *St. George's Hall. Behind the Scenes at England's Home of Mystery.* Pasadena, CA: Mike Caveney's Magic Words.

Davis, Andrew Jackson (1910): *The Present Age and Inner Life. Ancient and Modern Spirit Mysteries Classified and Explained.* Rochester, NY: Austin Pub. Co.

Dawes, Amy (2007): The Female of the Species. Magiciennes of the Victorian and Edwardean Eras. In: *Early Popular Visual Culture*, Jg. 5, H. 2 (Juli), S. 127–150.

Dawes, Edwin A. (1979): *The Great Illusionists.* Secaucus, NJ: Chartwell Books.

Ders. (1980): A Rich Cabinet of Magical Curiosities. Nr. 67: Mademoiselle Patrice – Lang Neil's Vanishing Lady. In: *The Magic Circular*, Jg. 74, H. 803 (Januar/Februar), S. 107–109.

Ders. (1983): A Rich Cabinet of Magical Curiosities. Nr. 97: Buatier's Triumphal First Appearance in Britain. In: *The Magic Circular: The Magazine of the Magic Circle*, Jg. 77, H. 839–840 (Oktober–November), S. 236–239, 264–269 (in 2 Teilen).

Ders. (1998): *Stodare. The Enigma Variations,* hrsg. v. Amy Dawes, Richard Kaufman, Matthew Field. Washington, DC: Kaufman & Co.

Ders. (2007): The Magic Scene in Britain in 1905. An Illustrated Overview. In: *Early Popular Visual Culture*, Jg. 5, H. 2, S. 109–126.

Ders. (2009): A Rich Cabinet of Magical Curiosities. Nr. 374: Buatier de Kolta and the Vanishing Ladies of 1886. Part One. In: *The Magic Circular*, Jg. 103, H. 1121 (Dezember), S. 368–370.

Ders. (2010): A Rich Cabinet of Magical Curiosities. Nr. 374: Buatier de Kolta and the Vanishing Ladies of 1886. Part Two. In: *The Magic Circular*, Jg. 104, H. 1122 (Januar), S. 16–19.

Ders./Setterington, Arthur (1986a): *The Book of Magic.* [s.l.] Admiral.

Dies. (1986b): *The Encyclopedia of Magic.* New York, NY: Gallery Books.

Dean, Edward (2016): (Re)Discovering the Body in Mentalism. In: *Journal of Performance Magic*, H. 4.

Deslandes, Jacques (1968): *Histoire comparée du cinéma. Du cinématographe au cinéma: 1896–1906*. Bd. 2. Paris: Casterman.

Dessoir, Max (1893): The Psychology of Legerdemain, übers. v. Emily S. Boyer. In: *The Open Court. A Weekly Journal Devoted to the Religion of Science,* Jg. VII-12 bis VII-15, H. 291–294 (23. März–20. April), S. 3599–3602, 3608–3611, 3616–3619, 3626–3627, 3633–3634 (in 5 Teilen).

Deuber-Mankowsky, Astrid (2007): *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*. Berlin: Vorwerk 8.

Devant, David (1931): *My Magic Life.* London: Hutchinson & Co. Ltd.

Ders. (1936): *Secrets of My Magic.* London: Hutchinson & Co. Ltd.

Dexter, Will (1955): *The Riddle of Chung Ling Soo*. London/New York, NY: Arco.

Dick, Philip K. (2008) [1956]: Der Minderheiten-Bericht, übers. v. Frank N. Stein und Thomas Mohr. In: Ders.: *Sämtliche 118 SF-Geschichten.* Bd. 4: *Zur Zeit der Perky Pat*, hrsg. v. Heiko Arntz. Frankfurt am Main: Haffmanns Verlag bei Zweitausendeins, S. 122–175.

Dickens, Charles (1855): Robertson, Artist in Ghosts. In: *Household Words*, Jg. 10, H. 253 (27. Januar), S. 553–558.

Ders. (1859): Out-Conjuring the Conjurors. In: *Household Words*, Jg. 19, H. 472 (9. April), S. 433–439.

Dicksonn, Professeur (1929): Émile Robert-Houdin fils. In: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)*, Jg. 14, H. 49, S. 558.

Dircks, Henry (1863): *The Ghost!* London: E. & F. N. Spon.

Dreyer, Malte (2012): Nicht-Ort. In: Günzel 2012a, S. 274–275.

Dupuy, Julien (2011): *Georges Méliès. A la conquête du cinématographe*. Issy-les-Moulineaux: StudioCanal.

Dupuy, Lionel (2005): *En relisant Jules Verne. Un autre regard sur les ›Voyages extraordinaires‹*. Dole: Clef d'argent.

During, Simon (2002): *Modern Enchantments. The Cultural Power of Secular Magic.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Eberhard, Johann Peter (1778): *Abhandlungen vom physikalischen Aberglauben und der Magie.* Halle: Renger.

Eco, Umberto ([4]1995): Über Spiegel. In: Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene, übers. v. Burkhart Kroeber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 26–61.

Einstein, Albert ([5]1920): Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie, hrsg. v. Karl Scheel. Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn.

Elcott, Noam M. (2016a): *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media.* Chicago: The University of Chicago Press.

Ders. (2016b): The Phantasmagoric Dispositif. An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space. In: *Grey Room,* H. 62 (Winter), S. 42–71.

Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Paris/Frankfurt/New York, NY: Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Ders. ([6]2008): Wege, Kanäle, Übertragungen. Zur Einführung. In: Ders. et al. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard.* Stuttgart: DVA, S. 127–133.

Enns, Anthony (2005): Voices of the Dead. Transmission/Translation/Transgression. In: *Culture, Theory & Critique,* H. 46, S. 11–27.

Ders. (2015): Spiritualist Writing Machines. Telegraphy, Typtology, Typewriting. In: *Communication +1*, H. 4. URL: https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/11, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Ephemera from the Egyptian Hall. London, 1875–. London Metropolitan Archives, SC/GL/ENT/050-099.

Euripides (1972) [431 v. Chr.]: *Medea*, übers. v. J. J. C. Donner. Stuttgart: Reclam.

Evans, Henry Ridgely (1897): Mental Magic. In: Hopkins 1897, S. 184–201.

Ders. (1902): *Magic and Its Professors.* London: George Routledge and Sons.

Ders. (1905): The Riddle of the Sphinx. In: *Mahatma*, Jg. 9, H. 2–4 (August–Oktober), S. 19, 31, 43 (in 3 Teilen).

Ders. (1906): *The Old and the New Magic.* Chicago, IL: The Open Court Publ. Co.

Ders. (1922): Pretended Telepathy. In: *The Sphinx. An Independent Magazine for Magicians*, Jg. 20, H. 11 (Januar), S. 407–409.

Ders. (1928): *History of Conjuring and Magic.* Kenton, OH: International Brotherhood of Magicians.

Ders. (1933): Adventures in Magic and the Occult Arts. XI. Recollections of Robert Heller. In: *The Linking Ring*, Jg. XIII, H. 8–9 (Oktober–November), S. 521–523, 593–595 (in 2 Teilen).

Ders. (1948): Egyptian Hall and Its Mysteries. In: *The Conjurors' Magazine*, Jg. 4, H. 10 (Dezember), S. 9.

Ewing, Thomas (2010): The Levitation of Princess Karnac. In: *M-U-M*, Jg. 99, H. 9 (Februar), S. 56–57.

Ders. (2011): The Nielsen Gallery. Heller Portrait and Vignettes. In: *M-U-M*, Jg. 100, H. 12 (Mai), S. 30–31.

Ezra, Elizabeth (2000): *Georges Méliès. The Birth of the Auteur.* Manchester, NH/New York, NY: Manchester University Press.

Fantasmagories de Robertson (1990), hrsg. v. Conservatoire nationale des arts et métiers, Musée national des techniques. Paris.

Favret-Saada, Jeanne (1981 [1977]): *Die Wörter, der Zauber, der Tod*, übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fechner, Christian (2002): *La Magie de Robert-Houdin. Les Secrets des Soirées Fantastiques.* Sammlerausgabe. Bd. 3. Boulogne: Éditions F. C. F.

Ders. (2003): *The Magic of Robert-Houdin. An Artist's Life.* Bd. 2: *The Embassador of Peace, the Scientist and Man of Letters*, hrsg. v. Todd Karr, übers. v. Stacey Dagron. Boulogne: Éditions F. C. F.

Felderer, Brigitte/Strouhal, Ernst (Hrsg.) (2007a): *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst.* Ausstellungskatalog, »Rare Künste, Zauberkunst in Zauberbüchern«, Ausstellungskabinett der Wienbibliothek im Rathaus, 29. Mai 24. November 2006. Wien: Springer.

Dies. (2007b): Am Spielplatz rarer Künste. Zu den Geschichten der Zauberkunst – eine Einleitung. In: ebd., S. 11–31.

Dies. (2007c): »Ich bin ein gewöhnlicher Mensch!« Die Entlarvung des Zauberers in L. Frank Baums ›The Wonderful Wizard of Oz‹, 1900. In: Felderer/Strouhal 2007a, S. 481–484.

Ferriar, John (1813): *An Essay Towards a Theory of Apparitions.* London: J. & J. Haddock 1813.

Finch, Christopher (1984): *Special Effects: Creating Movie Magic*. New York, NY: Cross River Press 1984.

Findlay, James Black (1956a): Peeps into the Past. Nr. 2: Carl Hertz. In: *The Magic Circular: The Magazine of the Magic Circle*, Jg. 50, H. 560 (April), S. 115–116.

Ders. (1956b): Peeps into the Past. Nr. 7: Dr. Bodie. In: *The Magic Circular. A Monthly Review of the Magic Art*, Jg. 51, H. 567, S. 29–35.

Fischer, Lucy (1979): The Lady Vanishes. Women, Magic, and the Movies. In: *Film Quarterly*, Jg. 33, H. 1 (Herbst), S. 30–40.

Fischer, Ottokar (1978) [1929]: *Das Wunderbuch der Zauberkunst*. Zürich: Olms.

Fischer, Peter (2004): *Philosophie der Technik. Eine Einführung*. München: Fink.

Fitzsimons, Raymund (1980): *Death and the Magician. The Mystery of Houdini.* London: Hamish Hamilton Ltd.

Fleischer, Uwe/Trimpert, Helge (2005): *Wie haben Sie's gemacht? Babelsberger Kameramänner öffnen ihre Trickkiste*. Marburg: Schüren.

Flusser, Vilém ([2]1993): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie.* Studienausgabe. Bensheim: Bollmann.

Foley, Jerry (1997): Houdini Exposed … How Else? In: *Magic*, Jg. 6, H. 6 (Juni), S. 59.

Forbes, B. C. (1920): Edison Working on How to Communicate with the Next World. In: *American Magazine,* Jg. 90, H. 10/11, S. 10–11, 82, 85.

Fordham, Joe (2014): Extra-Vehicular Activity. In: *Cinefex,* H. 136 (Januar), S. 42–75.

Foucault, Michel ([7]2002): Andere Räume. übers. v. Walter Seitter In: Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais.* Leipzig: Reclam, S. 34–46.

Freud, Sigmund ([2]1921): *Jenseits des Lustprinzips.* Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Ders. (1933): 30. Vorlesung. Traum und Okkultismus. In: Ders.: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag, S. 42–79.

Ders. (1999) [1919]: Das Unheimliche. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet.* Bd. 12. *Werke aus den Jahren 1917–1920*, hrsg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer, S. 229–268.

Frye, Mira Katharina (2008): *Geistererscheinungen, Hirngespinste und Augengespenster: Medien des Gespenstischen im späten 18. Jahrhundert.* Magisterarbeit., Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kulturwissenschaft.

Garrison, John S. (2015): *Glass.* New York, NY et al.: Bloomsbury Academic.

Gaudreault, André (1993): Theatralität, Narrativität und »Trickästhetik«. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès. In: Kessler/Lenk/Loiperdinger 1993a, S. 31–44.

Ders. (2007): Méliès the Magician. In: *Early Popular Visual Culture*, Jg. 5, H. 2, S. 167–174.

Gaughan, John (1994): *Levitation Apparatus*, Anmeldung: 7. Juni 1993, USA, Patentschrift Nr. 5.354.238, 11. Oktober 1994.

Ders./Steinmeyer, Jim (1987): *The Mystery of Psycho*. Los Angeles, CA: John Gaughan & Associates.

General Tom Thumb at the Egyptian Hall, Piccadilly, Flugblatt, ca. 1844. V&A Collections, Department of Theatre and Performance, THM/225/2/8.

Genth, Renate/Hoppe, Joseph (1986): *Telephon! Der Draht, an dem wir hängen.* Berlin: Transit.

Goethe, Johann Wolfgang von (2007) [1808]: Faust. Der Tragödie erster Teil. In: *Goethe. Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, hrsg. u. komm. v. Erich Trunz. München: C. H. Beck.

Gold, Glen D. (2002): *Carter Beats the Devil*. London: Sceptre. Kindle-E-Book.

Goldberg, Benjamin (1985): *The Mirror and Man.* Charlottesville, VA: University Press of Virginia.

Golden, Catherine J. (2010): »Why Is a Raven Like a Writing Desk?« Post Office Reform, Collectible Commodities, and Victorian Culture. In: Lera, Thomas (Hrsg.): *The Winton M. Blount Postal History Symposia. Select Papers, 2006–2009.* Washington, DC: Smithsonian Institution Scholarly Press, S. 121–130.

Gombrich, Ernst H. (2000) [1960]: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Goto-Jones, Christopher S. (2016): *Conjuring Asia: Magic, Orientalism, and the Making of the Modern World*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press.

Grau, Oliver (2007): Phantasmagorischer Bildzauber des 18. Jahrhunderts und sein Nachleben in der Medienkunst. In: Felderer/Strouhal 2007a, S. 461–480.

Greg, William Rathbone (1869): *Why are Women Redundant?* London: N. Trübner & Co.

Gregory, Richard (1991): Putting Illusions in Their Place. In: *Perception*, H. 20, S. 1–4.

Grossman, Lev (2009): *The Magicians*. London et al.: Penguin.

Gunning, Tom (1986): The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *Wide Angle*, Jg. 8, H. 3–4: »Narrative/Non-Narrative«, S. 63–70.

Ders. (1995): An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator. In: Williams, Linda (Hrsg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, S. 114–133.

Ders. (2007): To Scan a Ghost. The Ontology of Mediated Vision. In: *Grey Room*, H. 26, S. 94–127.

Ders. (2008): Uncanny Reflections, Modern Illusions. Sighting the Modern Optical Uncanny. In: Collins, Jo/Jervis, John (Hrsg.): *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties.* New York, NY et al.: Palgrave Macmillan, S. 68–90.

Ders. (2015): Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography's Uncanny. In: Leeder, Murray (Hrsg.): *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era.* London, New York, NY: Bloomsbury Academic, S. 16–38.

Günzel, Stephan (Hrsg.) (2007a): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld: Transcript.

Ders. (2007b): Raum – Topographie – Topologie. In: ebd., S. 13–29.

Ders. (2010): Medialer Raum: Bilder – Zeichen – Cyberspace. In: Ders. (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 219–233.

Ders. (Hrsg.) (2012a): *Lexikon der Raumphilosophie.* Darmstadt: WBG.

Ders. (2012b): Heterotopologie. In: ebd., S. 173–174.

Ders. (2012c): Topological Turn. In: ebd., S. 414–415.

Hagen, Kirsten von (2008): Wahlverwandtschaften. Spielformen des Telefons im Film. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hrsg.): *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen.* München: Fink, S. 333–344.

Hagen, Wolfgang (2002): Die entwendete Elektrizität. Zur medialen Genealogie des 'modernen Spiritismus'. In: Hahn, Torsten/Person, Jutta/Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Grenzgänge zwischen Wahn und Wissen. Zur Koevolution von Experiment und Paranoia 1850–1910.* Frankfurt am Main/New York, NY: Campus-Verlag, S. 215–239.

Ders. (2009): Manfred von Ardennes »Gedanken hören«. In: Hahn, Marcus/Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne.* Bielefeld: Transcript, S. 341–348.

Harlizius-Klück, Ellen (2012): Nichteuklidik. In: Günzel 2012a, S. 275–276.

Hartwig, Lutz (1994): Aufzug und Architektur – Aufzugsarchitektur. In: Magnago Lampugnani, Vittorio/Hartwig, Lutz (Hrsg.): *Vertikal. Aufzug, Fahrtreppe, Paternoster; eine Kulturgeschichte vom Vertikal-Transport.* Berlin: Ernst, S. 42–53.

Hass, Lawrence (2008): Life Magic and Staged Magic. A Hidden Intertwining. In: Coppa/Hass/Peck 2008, S. 13–31.

Heard, Mervyn (1996): Paul de Philipsthal and the Phantasmagoria in England, Scotland and Ireland. In: *The New Magic Lantern Journal*, Jg. 8, H. 1, S. 2–7.

Ders. (2006): *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*. Hastings: The Projection Box.

Die Heilige Schrift, nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. London: Britische und ausländische Bibelgesellschaft 1947.

Heilmann, Ann (2009/2010): Doing It With Mirrors. Neo-Victorian Metatextual Magic in ›Affinity‹, ›The Prestige‹ and ›The Illusionist‹. In: *Neo-Victorian Studies* (Winter), Jg. 2, H. 2, S. 18–42.

Heine, Heinrich (^{2}1972) [1843]: LVII, Paris, 5. Mai 1843. In: Ders.: *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Bd. VI. *Essays II: Über Frankreich. Lutetia*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 422–529.

Heller, Robert (1875): *Robert Heller, His Doings.* Glasgow: H. Nisbert.

Henderson, Julia (2013): The Female Illusionist Revealed. Adelaide Herrmann's Expression of Womanhood Through Fin de Siècle Material Culture, 1869–1928. In: *Journal of American Drama and Theatre*, Jg. 25, H. 2, S. 37–58.

Herrmann, Adelaide (2012): *Queen of Magic. Memoirs, Published Writings, Collected Ephemera*, hrsg. v. Margaret Steele. Colchester: Bramble Books.

Heuser, Marie-Luise: Die Anfänge der Topologie in Mathematik und Naturphilosophie. In: Günzel 2007a, S. 183–200.

Hick, Ulrike (1994): Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung. In: *montage a/v. Zeitschrift für Geschichte und Theorie audiovisueller Kommunikation*, Jg. 3, H. 1, S. 83–96.

Hill, Rowland (1837): *Post Office Reform. Its Importance and Practicability.* London: Charles Knight & Co.

Hilliard, John Northern (1905): Kellar and Valadon. In: *The Sphinx. An Independent Magazine for Magicians*, Jg. 4, H. 10 (15. Dezember), S. 114.

Hochadel, Oliver (2003): Öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärung. Göttingen: Wallstein.

Ders. (2004): Aufklärung durch Täuschung. Die natürliche Magie im 18. Jahrhundert. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Jg. 27, H. 2, S. 137–147.

Ders. (2007): Zauberhafte Aufklärung. Etienne-Gaspard Robertson zwischen Schaustellerei und Wissenschaft. In: Felderer/Strouhal 2007a, S. 433–449.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1815): *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*. Kindle-E-Book.

Ders. (2004) [1816]: *Der Sandmann*, hrsg. v. Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam.

Hoffmann, Professor [i. e. Angelo J. Lewis] ([2]1877): *Modern Magic. A Practical Treatise on the Art of Conjuring.* London/New York, NY: George Routledge and Sons.

Ders. (1890): *More Magic.* London: Routledge.

Ders. (1904): *Later Magic.* New York, NY/London: E. P. Dutton & Co./Routledge.

Hong, Sungook (2001): *Wireless. From Marconi's Black-Box to the Audion.* Cambridge, MA: MIT Press.

Hopkins, Albert Allis (1897): *Magic. Stage Illusions and Scientific Diversions, including Trick Photography*. London: Samson Low, Marston and Company.

Houdini, Harry (1906): Unknown Facts Concerning Robert-Houdin: Material Collected Personally by Harry Houdini (Published for the First Time). In: *Conjurers' Monthly Magazine* (September), zit. n.: Solomon 2010, S. 47.

Ders. (1908): *The Unmasking of Robert-Houdin.* New York, NY: The Publishers.

Ders. (1924): *A Magician Among the Spirits.* New York, NY/London: Harper & Brothers.

Houstoun, William G. P. (2014): *Professor Hoffmann's Modern Magic. The Rise of Victorian Conjuring.* Dissertation. University of Essex, Wivenhoe Park. Department of Literature, Film and Theatre Studies.

Huhtamo, Erkki (2013): *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, MA: MIT.

Huizinga, Johan (1981): *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Rowohlt: Reinbek bei Hamburg (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 21).

Hunniford, John (1951): Of legierdemaine and diverse juggling knacks… In: *The Linking Ring*, Jg. 31, H. 9 (November), S. 18–20.

Hunt, Fred (1883): *How to Do Second Sight. Heller's Second Sight Explained.* New York, NY: Frank Tousey.

James, Jamie (2012): W. B. Yeats, Magus. In: *Lapham's Quarterly*, Jg. 5, H. 3: »Magic Shows«. Online abrufbar, URL: https://www.laphamsquarterly.org/magic-shows/w-b-yeats-magus, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Jastrow, Joseph (1896): Psychological Notes Upon Sleight-of-Hand Experts. In: *Scientific American Supplement,* H. 1094 (19. Dezember), S. 17488–17489.

Jay, Ricky (1988): *Sauschlau & feuerfest. Menschen, Tiere, Sensationen des Showbusiness; Steinfresser, Feuerkönige, Gedankenleser, Entfesselungskünstler und andere Teufelskerle,* übers. v. Inge Leipold. Offenbach am Main: Edition Huber.

Ders. (1999): *Jay's Journal of Anomalies*, Jg. 4, H. 3: »Suspensions of Disbelief«.

Ders. (2009): Introduction. To Please and Cheat the Sight. In: Daniel 2009, S. 20–49.

Jenness, George Arthur (1967): *Maskelyne and Cooke. Egyptian Hall, London, 1873–1904*. Enfield: Selbstverlag.

Jervis, John (2008): Uncanny Presences. In: Ders./Collins, Jo (Hrsg.): *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties.* New York, NY et al.: Palgrave Macmillan, S. 10–50.

Johnson, Ray (2007): Tricks, Traps and Transformations. Illusion in Victorian Spectacular Theatre. In: *Early Popular Visual Culture*, Jg. 5, H. 2 (Juli), S. 151–165.

Jones, Graham M. (2010): Modern Magic and the War on Miracles in French Colonial Culture. In: *Comparative Studies in Society and History*, Jg. 52, H. 1, S. 66–99.

Joy, Stuart (2014): Looking for the Secret: Death and Desire in *The Prestige*. In: *PsyArt. An Online Journal for the Psychological Study of the Arts* (14. Juni). Online abrufbar, URL: http://journal.psyart.org/article/looking-for-the-secret-death-and-desire-in-the-prestige, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Jung, Carl Gustav (1960): *Psychology of Dementia Praecox.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kalush, William/Sloman, Larry (2007): *The Secret Life of Houdini. The Making of America's First Superhero.* New York, NY et al.: Pocket Books.

Kammertöns, Christoph/Mauser, Siegfried (Hrsg.) (2006): *Lexikon des Klaviers. Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpreten.* Laaber: Laaber-Verlag.

Kant, Immanuel ([5]1912) [1796/1797]: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht,* hrsg. v. Karl Vorländer. Leipzig: Felix Meiner.

Kassung, Christian/Macho, Thomas (2009): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Kulturtechniken der Synchronisation.* Paderborn: Fink (Kulturtechnik), S. 9–21.

Kessler, Frank (2005): Trick Films. In: Abel, Richard (Hrsg.): *Encyclopedia of Early Cinema*, London: Routledge, S. 643–645.

Ders./Lenk, Sabine/Loiperdinger, Martin (Hrsg.) (1993a): *KINtop 2: Georges Méliès – Magier der Filmkunst.* Basel et al.: Stroemfeld/Roter Stern.

Dies. (1993b): Editorial. In: ebd., S. 7–9.

Kieve, Jeffrey L. (1973): *The Electric Telegraph. A Social and Economic History.* Newton Abbot: David and Charles.

Kipling, Rudyard (1902): Wireless. In: *Scribner's Magazine*, Jg. 32, H. 2 (August), S. 129–143.

Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter.* Berlin: Brinkmann & Bose.

Ders. (1993): Romantik – Psychoanalyse – Film. Eine Doppelgängergeschichte. In: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften.* Leipzig: Reclam, S. 81–105.

Ders. (2002): *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.

Krämer, Sybille (1998): Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dies. (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 73–94.

Krivanec, Eva (2015): Dislozierte Rede. Das Bauchreden als populäre Attraktion und die Faszination des Freundlich-Gespenstischen. In: Aggermann, Lorenz et al. (Hrsg.): »*Lernen, mit den Gespenstern zu leben*«. *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv.* Berlin: Neofelis, S. 331–344.

Kuhn, Gustav/Amlani, Alym A./Rensink, Ronald A. (2008): Towards a Science of Magic. In: *Trends in Cognitive Sciences*, Jg. 12, H. 9, S. 349–354.

Lachapelle, Sofie (2008): From the Stage to the Laboratory. Magicians, Psychologists, and the Science of Illusion. In: *Journal of the History of Behavioral Sciences*, Jg. 44, H. 4, S. 319–334.

Dies. (2015): *Conjuring Science. A History of Scientific Entertainment and Stage Magic in Modern France*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Lamb, Geoffrey Frederick (1976): A Victorian Man of Mystery. In: *The Magic Circular: The Magazine of the Magic Circle*, Jg. 70, H. 773 (Juli/August), S. 128–130.

Lamont, Peter (2004): Spiritualism and a Mid-Victorian Crisis of Evidence. In: *The Historical Journal*, Jg. 47, H. 4, S. 897–920.

Ders. (2005): *The First Psychic. The Peculiar Mystery of a Notorious Victorian Wizard*. London: Little, Brown.

Ders. (2006): Magician as Conjuror. A Frame Analysis of Victorian Mediums. In: *Early Popular Visual Culture*, Jg. 4, H. 1, S. 21–33.

Ders. (2013): *Extraordinary Beliefs. A Historical Approach to a Psychological Problem*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press.

Ders. (2016): Modern Magic, the Illusion of Transformation, and How It Was Done. In: *Journal of Social History,* shw126, S. 1–21.

Landy, Joshua (2009): Modern Magic. Jean-Eugène Robert-Houdin and Stéphane Mallarmé. In: Ders./Saler, Michael (Hrsg.): *The Re-Enchantment of the World. Secular Magic in a Rational Age.* Stanford, CA: Stanford University Press, S. 102–129.

Lapham, Lewis H. (2012): Wonders Never Cease. In: *Lapham's Quarterly*, Jg. V, H. 3: »Magic Shows«. Online abrufbar, URL: https://www.laphamsquarterly.org/magic-shows/
wonders-never-cease, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand ([14]1998) [1973]: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übers. v. Emma Moersch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Latour, Bruno ([2]2000): *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ders. (2008) [1991]: *Wir sind nie modern gewesen*, übers. v. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Laureau, Marcel (1948): *Le théâtre Robert-Houdin à la »Belle époque« (1879–1914)*. Auxerre: Impr. Moderne.

Laurentius, Paul (1936): *Geschichte der Krankenbehandlung mittels Elektrizität*. Dissertation. Medizinische Akademie Düsseldorf.

Lechner, Annette (2006): Klavier (besaitete Tasteninstrumente). In: Kammertöns/Mauser 2006, S. 397–404.

Lehérissey-Méliès, Marie-Hélène (1991): Mémoires et notes d'André Méliès (6–7). In: *Activités de l'Association »Les Amis de Georges Méliès»*, Jg. 1–2, H. 18–19, S. 35–42, S. 21–27 (in 8 Teilen).

Lewis, Hanson T. (1895): The Great Wizard of the West. Mr. J. N. Maskelyne at the Egyptian Hall. In: *English Illustrated Magazine*, Jg. 12, H. 136 (Januar), S. 74–84.

Lewis, Eric/Warlock, Peter (1989): *P. T. Selbit. Magical Innovator.* Pasadena, CA: Magical Publications.

Listing, Johann Benedict (1848): *Vorstudien zur Topologie.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Loiperdinger, Martin (1996): Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: Kessler, Frank (Hrsg.): *Aufführungsgeschichten.* Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, S. 37–70 (KINtop Schriften, Bd. 5).

London County Council Theatre Committee Papers. Egyptian Hall, 1883–1905. London Metropolitan Archives, LCC/MIN/10800.

London County Council Theatre Committee Papers. St. George's Hall, 1906–1909. London Metropolitan Archives, LCC/MIN/10898.

Lucie-Smith, Edward (1996): A 3-D Triumph for the Future. In: *The Spectator*, H. 277 (5. Oktober), S. 57–58.

Luckhurst, Roger: *The Invention of Telepathy, 1870–1901.* Oxford/New York, NY: Oxford University Press 2002.

Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lukrez (1957): Über die Natur der Dinge, hrsg. v. Johannes Mewaldt, übers. v. Hermann Diels. Berlin: Aufbau-Verlag.

MacDonald, Paul (2000): *The Star System. Hollywood and the Production of Popular Identities*. London: Wallflower.

Macho, Thomas (1987): *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ders. (2004a): Deus ex Machina. Bemerkungen zur Technikgeschichte der Religion. In: *Neue Rundschau*, H. 115, S. 25–39.

Ders. (2004b): Die Stimmen der Doppelgänger. In: Felderer, Brigitte (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium.* Ausstellungskata-

log, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 18. September 2004 30. Januar 2005. Berlin: Matthes & Seitz, S. 39–55.

Ders. (2004c): *Das zeremonielle Tier. Rituale, Feste, Zeiten zwischen den Zeiten*. Wien: Styria.

Ders. (2006): Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 130–146.

Macknik, Stephen L. et al. (2008): Attention and Awareness in Stage Magic. Turning Tricks Into Research. In: *Nature Reviews*, H. 9 (November), S. 871–879.

Mainzer, Klaus (1998): Topologie. In: Gründer, Karlfried/Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10: St–T. Basel/Stuttgart: Schwabe, Sp. 1289–1290.

Malthête, Jacques (1984): Méliès, technicien du collage. In: Malthête-Méliès, Madeleine (Hrsg.): *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*. Paris: Klincksiek 1984, S. 169–184.

Ders. (1993): Die Organisation des Raums bei Méliès. In: Kessler/Lenk/Loiperdinger 1993a, S. 47–58.

Malthête-Méliès, Madeleine (^{2}1966): *Georges Méliès. Créateur du spectacle cinématographique 1861–1938.* Paris.

Dies. (1995): *Méliès l'enchanteur.* Paris: Editions Ramsay.

Mangan, Michael (2007): *Performing Dark Arts. A Cultural History of Conjuring.* Bristol/Chicago, IL: Intellect.

Manning, William (1891): *Recollections of Robert-Houdin. Cockmaker – Electrician – Conjurer.* London: Chiswick Press.

Mannoni, Laurent (2000a) [1995]: *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema,* übers. v. Richard Crangle. Exeter/Devon: University of Exeter Press.

Ders. (2000b): Le trucage. In: *Cahiers du cinéma: Hors série »Le siècle du cinéma«* (November), S. 26.

Mannoni, Octave (1969): Je sais bien, mais quand même… In: Ders: *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Édition du Seuil, S. 9–33.

Marion, Fulgence (1868): *The Wonders of Optics,* übers. u. hrsg. v. Charles W. Quin. London: Sampson Low, Son, and Marston.

Marshall, Frances Ireland (1984): *Those Beautiful Dames*. Chicago, IL: Magic Inc.

Martin, Daniel (2012): »Some Trick of the Moonlight«. Seduction and the Moving Image in Bram Stoker's *Dracula*. In: *Victorian Literature and Culture*, Jg. 40, H. 2, S. 523–547.

Marvin, Carolyn (1990) [1988]: *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century.* Oxford et al.: Oxford University Press.

Maskelyne, Jasper (1949): *Magic – Top Secret.* New York, NY et al.: Stanley Paul & Co.

Maskelyne, John Nevil (1874): *The History of a Mystery! The Great Box Trick.* Brighton: Eyles.

Ders. (1879): Automata. Senate House Library, University of London (Articles compiled from magazines – not consecutively paginated).

Ders. (1912): *The Fraud of Modern »Theosophy« Exposed.* London: Routledge.

Maskelyne, Nevil/Devant, David (1911): *Our Magic. The Art in Magic, the Theory of Magic, the Practice of Magic.* London: Routledge.

Mauss, Marcel (1989 [1950]): Die Techniken des Körpers. In: Ders.: *Soziologie und Anthropologie 2*, übers. v. Eva Moldenhauer, Henning Ritter, Axel Schmalfuß. Frankfurt am Main: Fischer, S. 195–220.

Ders. (2010 [1902/3]): Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie. In: Ders.: *Soziologie und Anthropologie.* Bd. 1: *Theorie der Magie/Soziale Anthropologie*. Wiesbaden: Springer, S. 43–178.

Maxwell, James Clerk ([9]1878): Ether. In: *Encyclopædia Britannica.* Bd. 8., S. 568–572.

McCosker, Susan (1982): *Representative Performances of Stage Magic 1650–1900.* Dissertation. New York, NY, New York University, Graduate School of Arts and Science.

McGovern, Chauncy Montgomery (1899): The New Wizard of the West. In: *Pearson's Magazine*, Jg. VII, H. 41 (Mai), S. 291–297.

McKercher, Mary/Fazzini, Richard A. (2007): Egyptomania. Sphinxes, Obelisks, and Scarabs. In: *Encyclopædia Britannica Online,* URL: http://www.britannica.com/topic/Egyptomania-Sphinxes-Obelisks-and-Scarabs-1688349, letzter Zugriff: 12. März 2020.

McLuhan, Marshall (1992) [1964]: *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«,* übers. v. Meinrad Amann. Düsseldorf et al.: ECON-Verl.

Ders./Powers, Bruce R. (1995): *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert,* übers. v. Claus-Peter Leonhardt. Paderborn: Junfermann.

Méliès, Georges (1908): Les coulisses de la cinématographie: Doit-on le dire? In: *Phono-Cinéma-Revue* (April), S. 2–4.

Ders. (1928a): Le décapité récalcitrant. In: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)*, Jg. 13, H. 47–48, S. 542–544, 550–554 (in 2 Teilen).

Ders. (1928b): Le Théâtre Robert-Houdin (1845–1925). In: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)*, Jg. 13, H. 41–44, S. 495–497, 503–505, 513–516, 519–521 (in 4 Teilen).

Ders. (1931): Le nain jaune. In: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)*, Jg. 15, H. 3, S. 18–24.

Ders. 2004 [1907]: Die kinematographischen Bilder. In: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 31–43.

Ders. (2014) [1928]: Das Théâtre Robert-Houdin (1845–1925), übers. v. Antonia von Schöning. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Jg. 5, H. 2, S. 247–258.

Merry, Jean de/Ciocca, André (2006): *Dictionnaire de la Prestidigitation.* Paris: Editions Georges Proust.

Mersch, Dieter (2004): Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine »negative« Medientheorie. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität.* Paderborn: Fink, S. 75–95.

Ders. (2006): *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Meurer, Ulrich (2016): Knacks/Bürgerkrieg. Das Glasnegativ als politische Oberfläche. In: Göttel, Dennis/Krautkrämer, Florian (Hrsg.): *Scheiben. Medien der Durchsicht und Speicherung:* transcript, S. 27–40.

Milner, Max (1982): *La Fantasmagorie. Essay sur l'optique fantastique*. Paris: Puf écriture.

Mitry, Jean (1967): *Histoire du cinéma. Art et industrie 1. 1895–1914.* Paris: Éd. universitaire; J.P. Delarge.

Möller, Torsten (2006): Steinway & Sons. In: Kammertöns/Mauser 2006, S. 687–688.

Moore, Victoria (2007): The Yorkshire Man Who Taught Houdini to Make an Elephant Disappear. In: *Daily Mail* (31. Januar). Online abrufbar, URL: http://www.dailymail.co.uk/news/article-471954/The-Yorkshire-man-taught-Houdini-make-elephant-disappear.html, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Morton, William (1877): *Maskelyne & Cooke. The Royal Illusionists and Anti-Spiritualists.* London: Baynes & Carpenter.

Morus, Iwan Rhys (1998): *Frankenstein's Children. Electricity, Exhibition, and Experiment in Early-nineteenth-century London.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Ders. (2010): Worlds of Wonder. Sensation and the Victorian Scientific Performance. In: *Isis,* Jg. 101, H. 4, S. 806–816.

Münsterberg, Hugo (1916): *The Photoplay. A Psychological Study*. New York, NY/London: D. Appleton & Co.

Nadar [i. e. Gaspard Félix Tournachon] (1978) [1900]: *Als ich Photograph war,* übers. v. Trude Fein. Zürich: Huber Frauenfeld.

Nadis, Fred (2005): *Wonder Shows. Performing Science, Magic, and Religion in America.* New Brunswick, NJ/London: Rutgers University Press.

Natale, Simone (2011a): The Cinema of Exposure. Spiritualist Exposés, Technology and the Dispositif of Early Cinema. In: *Recherches Semiotiques/Semiotic Inquiry*, Jg. 31, H. 1, S. 101–117.

Ders. (2011b): The Medium on the Stage. Trance and Performance in Nineteenth-Century Spiritualism. In: *Early Popular Visual Culture*, Jg. 9, H. 3 (August), S. 239–255.

Ders. (2013): Geisterglaube, Unterhaltung und Showgeschäft im 19. Jahrhundert. In: *Historische Anthropologie*, Jg. 21, H. 3, S. 324–342.

Ders. (2016): *Supernatural Entertainments. Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

Neale, Robert E. (2008): Illusions about Illusions. In: Coppa/Hass/Peck 2008, S. 217–230.

Neefs, Jacques (1979): ›Le Château des Carpathes‹ et la question de la représentation. In: Raymond, François (Hrsg.): *Jules Verne et les sciences humaines*. Colloque de Cerisy, 11.21. Juli 1978. Paris: Union Générale d'Éd., S. 382–409.

N. N. [o. J.]: Magician's Hands Under the X-Rays. Wizard Kellar Calls to His Aid the Magic of the Crookes Tubes to Determine the Possible Existence of Calcareous Deposit. Houdini Scrapbook Nr. 45, Library of Congress, Harry Houdini Collection.

N. N. (1863): The Patent Ghost. In: *The Mercury* (21. Juli), S. 3.

N. N. (1886a): Perils of Electricity. In: *The Manawatu Standard*, Nr. XI (26. März), S. 2.

N. N. (1886b): A New Conjuring Trick. In: *Evening Star* (26. Juni), S. 2 (Supplement).

N. N. (1886c): The Vanishing Lady Sensation. In: *The Wheeling Daily Intelligencer* (31. August), S. 2.

N. N. (1886d): Stage Illusions. Remarkable Performances of a Conjurer in Paris. In: *The Evening Star* (18. September), S. 5.

N. N. (1886e): Helping Charleston by Magic. The Pretty Wife of Herrmann, the Prestidigitateur, Mysteriously Disappears. In: *The Sun* (27. September), S. 1.

N. N. (1887a): The Vanishing Lady. In: *Tuapeka Times*, Jg. XIX (19. Januar), S. 5.

N. N. (1887b): The Latest Illusion. The Vanishing Lady. In: *Ashburton Guardian*, Jg. V (28. Januar), S. 2.

N. N. (1887c): The Black Art at the Egyptian Hall. In: *The Daily Telegraph* (11. Februar), S. 3.

N. N. (1887d): Theatre Royal. Dr. Lynn. In: *South Canterbury Times* (10. März), S. 3.

N. N. (1888): Spirit Mediums Outdone. Lively Rappings in the Academy of Music. In: *New York Daily Tribune* (22. Oktober), S. 7.

N. N. (1890a): Fatal Accident. Blackened and Shrivelled by Electricity. In: *Star* (18. Dezember), S. 3.

N. N. (1890b): Fatal Accident. Dangers of Electricity. In: *The Waikato Times* (25. Januar), S. 2.

N. N. (1892): A New Electric Light. In: *Popular Science Monthly*, Jg. 41, H. 5 (Mai), S. 137–138.

N. N. (1895a): Appearing Lady. In: *Mahatma*, Jg. 1, H. 11 (Mai), S. 114.

N. N. (1895b): The Disappearing Lady. In: *Mahatma*, Jg. 1, H. 5 (Juli), S. 47.

N. N. (1895c): Mr. and Mrs. W. E. Robinson. In: *Mahatma*, Jg. 1, H. 4 (Juni), S. 33.

N. N. (1903): G. Méliès. In: *L'Illusionniste. Journal de Prestidigitateurs, Amateurs et Professionnels*, Jg. 2, H. 24 (September), S. 169–170.

N. N. (1905): Many Women Are Deft in Magic. In: *Mahatma*, Jg. 9, H. 5, S. 54–55.

N. N. (1913a): The Doings of Magicians. In: *The Magician Monthly*, Jg. 9, H. 11 (Oktober), S. 166–167.

N. N. (1913b): The Yogi's Star. In: *The Magic Wand. A Monthly Journal for All Entertainers*, Jg. 4, H. 38 (Oktober), S. 608.

N. N. (1917): The Golden Gypsy at the Victoria Palace. In: *The Magic Wand and Magical Review*, Jg. 7, H. 6 (Februar), S. 94.

N. N. (1920): Telephone Terror. In: *The Atlantic Monthly* (Februar), S. 279–281.

N. N. (1921): Mme. Hermann to Saw Woman in Half. In: *The Billboard* (8. Oktober), S. 8.

N. N. (1927): Georges Méliès. In: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)*, Jg. 12, H. 40, S. 486–487.

N. N. (1930): Le Gala Méliès. In: *Le Nouvel Art Cinématographique*, Jg. 2, H. 5 (Januar), S. 71–90.

N. N. (2006): Babcock, Alpheus. In: Kammertöns/Mauser 2006, S. 57.

N. N. (2014): *Constitution and General Regulations*, hrsg. v. International Bureau of the Universal Postal Union. Online abrufbar, URL: http://www.upu.int/uploads/tx_sbdownloader/actInFourVolumesConstitutionManualEn.pdf, letzter Zugriff: 15. Dezember 2017.

Nordsieck, Viola (2012): Kontinuum. In: Günzel 2012a, S. 210–211.

North, Dan (2008): *Performing Illusions. Cinema, Special Effects and the Virtual Actor.* London/New York, NY: Wallflower Press.

Olson, Robert E. (1994): Men of Magic. In: *The New Tops*, Jg. 34, H. 12 (Dezember), S. 6–38.

Oppenheim, Janet (1985): *The Other World. Spiritualism and Psychical Research in England, 1850–1914*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press.

Osterhammel, Jürgen (2010): *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Bonn: Bpb.

Otis: A Visual Timeline, auf Otis Worlwide, URL: http://www.otisworldwide.com/d31-timeline.html, letzter Zugriff: 6. September 2018.

Owen, Alex (1990): *The Darkened Room. Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England.* Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Pacatus, I. M. [i. e. Maxim Gorki] (1995) [1896]: Flüchtige Notizen, übers. v. Jörg Bochow. In: Frank Kessler/Lenk, Sabine/Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *KINtop, 4: Anfänge des dokumentarischen Films*. Basel et al.: Stroemfeld/Roter Stern, S. 13–16.

Paech, Joachim (1991): Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hrsg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 773–790.

Papyrus Westcar, P 3033, Ägyptisches Museum Berlin, Transkription u. engl. Übers. v. Mark-Jan Nederhof. Online abrufbar auf Ancient Egyptian Language Ressources, URL: http://rhbarnhart.net/westcar-nederhof.pdf, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Mademoiselle Patrice (1902): Conjuring – A Capital Accomplishment for Ladies. In: *Lady's Magazine*, Jg. 2, H. 9 (September), S. 312–328.

Paxman, Jeremy (2010): *The Victorians. Britain Through the Paintings of the Age.* London: BBC Books.

Pecor, Charles Joseph (1977): *The Magician on the American Stage 1752–1874.* Washington, DC: Emerson & West.

Ders. (2003): Robert Heller. »The Prince of Wizards«. In: *The Linking Ring*, Jg. 83, H. 4 (April), S. 55–61.

Pepper, John Henry (1890): *The True History of The Ghost, And All About Metempsychosis.* London et al.: Cassell & Co.

Ders./Dircks, Henry (1863): Apparatus for Exhibiting Dramatic and other Performances, Anmeldung: 5. Februar 1863, GB, Patentschrift Nr. 326, 25. September 1863, abgedruckt in: Pepper 1890, S. 4–12.

P(eško)v, A. [i. e. Maxim Gorki] (1995) [1896]: Von der Gesamtrussischen Ausstellung (von unseren Korrespondenten). Der Kinematograph von Lumière, übers. v. Jörg Bochow. In: Frank Kessler/Lenk, Sabine/Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *KINtop, 4: Anfänge des dokumentarischen Films*. Basel et al.: Stroemfeld/Roter Stern, S. 16–20.

Peters, John Durham (2000): *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Pfaller, Robert (2002): *Die Illusionen der anderen*. Über das Lustprinzip in der Kultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ders (2007): Die Rationalität der Magie und die Entzauberung der Welt in der Ideologie der Gegenwart. In: Felderer/Strouhal 2007a, S. 385–406.

Ders. (2012): *Zweite Welten und andere Lebenselixiere.* Frankfurt am Main: Fischer.

Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.) ([2]1993): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen.* Berlin: Akademie-Verlag.

Pinetti, Herman (1905): *Second Sight Secrets and Mechanical Magic*. Bridgeport, CN: Dunham.

Platon (1940) [381 v. Chr.]: *Der Staat*, übers. v. Wilhelm Siegmund Teuffel. Online abrufbar auf Zeno.org, URL: http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Der+Staat, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Poe, Edgar Allan (1842): The Oval Portrait. In: *The Works of the Late Edgar Allan Poe (1850–1856)*. Bd. 1: *Tales*, hrsg. v. Rufus Wilmot Griswold. New York, NY: J. S. Redfield, S. 366–369.

Ders. (1850): The Facts in the Case of M. Valdemar. In: ebd., S. 121–130.

Porta, John Baptista (1658) [1558]: *Natural Magick.* London: Thomas Young and Samuel Speed.

Powell, Gordon G./Culpitt, Frederic (1942): Great Magicians I Have Known. Nr. 12: Nevil Maskelyne. In: *The Magic Circular*, Jg. 37, H. 415 (Dezember), S. 42–45.

Price, David (1985): *Magic. A Pictorial History of Conjurers in the Theater.* New York, NY/London/Toronto: Cornwall Books.

Priest, Christopher (1997): *The Prestige.* New York, NY: TOR.

Programm des ›Cinématographe‹, 1980, Filmklub des Collège de Ste-Foy, Québec, zit. n.: Gaudreault, André (1993): Theatralität, Narrativität und »Trickästhetik«. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès. In: Kessler/Lenk/Loiperdinger 1993a, S. 33.

Punter, David ([2]1996): *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Bd. 1: *The Gothic Tradition*. London: Longman.

Radcliffe, Ann (1794): *The Mysteries of Udolpho*. Girlebooks E-Book.

Ralley, Robert (2010): *Magic*. Oxford/New York, NY: Oneworld Publications.

Rank, Otto (1925): *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Read, Roberg (2014): *The Oldest Trick in the Book. A Compendium About the Cups and Balls in Graphic Arts.* Offenbach am Main: Edition Huber.

Reilly, J. V. (1996): Stories of the Past. Robert Heller. In: *Magicana. New Zealand's Magic Magazine*, Jg. 44, H. 259 (Juni/Juli), S. 21–28.

Rein, Katharina (2012): *Gestörter Film. Wes Cravens A Nightmare on Elm Street.* Darmstadt: Büchner.

Dies. (2014): Kommentar zu Georges Méliès' *Le Théâtre Robert-Houdin (1845–1925)*. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Jg. 5, H. 2, S. 259–265.

Dies. (2015): Gespenstische Medien und mediale Gespenster. Jules Vernes ›Das Karpathenschloß‹ und Bram Stokers ›Dracula‹. In: Aggermann, Lorenz et al. (Hrsg.): *»Lernen, mit den Gespenstern zu leben«. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv.* Berlin: Neofelis, S. 317–328.

Dies. (2016): Sawing People in Half. Sensationalist Magic Tricks and the Role of Women on Stage in the Early Twentieth Century. In: Gabriele, Alberto (Hrsg.): *Sensationalism and the Genealogy of Modernity. A Global Nineteenth Century Approach.* New York, NY: Palgrave Macmillan, S. 163–192.

Dies. (2017a): Fantastical Lives. In: Sauvage, Suzanne/Vachon, Christian/Choko, Marc H. (Hrsg.): *Illusions. The Art of Magic.* Ausstellungskatalog, McCord Museum, Montréal, 26. Mai 2017 – 21. Januar 2018. Mailand: 5 Continents Editions, S. 52–63.

Dies. (2017b): Magicians and Early Cinema. In: Cavallotti, Diego/Dotto, Simone/Quaresima, Leonardo (Hrsg.): *A History of Cinema Without Names/2.* Mailand: Mimesis, S. 169–178.

Dies. (2018): Rupturing Illusionism. The Bullet-Catch. In: *Early Popular Visual Culture*, Jg. 16, H. 3: »The Golden Age of Stage Conjuring, 1880–1930«.

Dies. (2020): Invocation de la Vie: Les Automates Magiques, übers. v. Mireille Berton. In: Dies./Tralongo, Stéphane (Hrsg.): *L'Outre-humain. Automates, performances mécaniques et cultures spectaculaires au seuil du XXe siècle*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion (i. E.).

Remise, Jac/Remise, Pascale/van de Walle, Regis (1979): *Magie lumineuse. Du théâtre d'ombres à la lanterne magique.* Paris: Balland.

Richards, Thomas (1991): *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851–1914.* London: Verso.

Rickitt, Richard (2006): *Special Effects. The History and Technique.* London: Aurum.

Robert-Houdin, Jean Eugène (1867): *Le Prieuré. Organisations mystérieuses pour le confort et l'agrément d'une demeure*. Paris: Michel Lévy Frères.

Ders. (1868): *Confidences et révélations. Comment on devient sorcier.* Blois: Imprimerie Lecesne.

Ders. (1969) [1858]: *Die Memoiren des Robert-Houdin, König der Zauberer,* hrsg. v. Alexander Adrion, übers. v. Wilhelm Thaler. Düsseldorf: Rauch.

Ders. (2006) [1877]: Magie et physique amusante. In: Ders.: *Comment on devient sorcier.* Paris: Omnibus, S. 843–939.

Robertson, Etienne Gaspard (1985) [1831]: *Mémoires recréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute.* Bd. 1: La Fantasmagorie. Langre: Café, clima ed.

Robinson, David (1993): *Georges Méliès. Father of Film Fantasy.* London: Museum of the Moving Image.

Rockefeller King, Frances (1929): The Personality Behind the Ghost Hour. In: *Radio News*, Jg. XI, H. 4 (Oktober), S. 316–317, 358, 360.

Ronell, Avital (1989): *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Press.* Lincoln et al.: University of Nebraska Press.

Roudaut, Jean (1966): Le Château des Carpathes. In: *L'Arc*, H. 29: »Jules Verne«, S. 21–25.

Ruprecht, Uwe (1999a): »All safe, Gentlemen, all safe!« Aus der Geschichte des Aufzugs. In: Bernard/Ruprecht 1999, S. 12–18.

Ders. (1999b): Zwielichtiger Ort kleiner Ängste. In: Bernard/Ruprecht 1999, S. 4–11.

Ruskin, John (1903): *The Seven Lamps of Architecture*. Bd. 8, hrsg. v. E. T. Cook und Alexander Wedderburn. London/New York, NY: George Allen/Longmans, Green & Co.

Sackmann, Reinhold/Weymann, Ansgar (1994): *Die Technisierung des Alltags. Generationen und technische Innovationen*, unter Mitarbeit von Bernd Hüttner. Frankfurt am Main/New York, NY: Campus.

Sadoul, Georges (1973): *Histoire générale du cinéma*. Bd. 1 : *L'invention du cinéma 1832–1897*. Paris: Denoël.

Sanchez, Angela Marie (2013): *Conjuring the Modern Woman: Women and Their Representation in the Golden Age of Magic.* Senior Thesis. Los Angeles, CA,

University of California. Online abrufbar, URL: https://angelamsanchezdot com.files.wordpress.com/2016/07/sanchez_senior-thesis-2013.pdf, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Sandgruber, Roman (1992): *Strom der Zeit. Das Jahrhundert der Elektrizität.* Linz: Veritas.

Schiller, Friedrich (1787): Der Geisterseher. Aus den Papieren des Grafen O. In: *Thalia*, Jg. 1, H. 4, S. 68–94.

Schivelbusch, Wolfgang (1986): *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer.

Ders. ([5]2011) [1977]: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main: Fischer.

Schmidt, Jan (2017): Hologramm-Konzerte. Ronnie James Dio steht immer auf der Bühne. In: *Berliner Zeitung* (8. Dezember), URL: https://www.berliner-zeitung.de/29253296, letzter Zugriff: 1. Mai 2018.

Schneider, Birgit (2007): *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei.* Zürich/Berlin: Diaphanes.

von Schrenck-Notzing, Albert ([2]1923): *Phenomena of Materialisation: A Contribution to the Investigation of Mediumistic Teleplastics*, übers. v. E. E. Fournier d'Albe. New York, NY: E. P. Dutton & Co.

Schüttpelz, Erhard (2009): Medientechniken der Trance. Eine spiritistische Konstellation im Jahr 1872. In: Ders./Hahn, Marcus (Hrsg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*. Bielefeld: Transcript, S. 275–309.

Schwartz, Susan L. (2008): Through a Glass Darkly. Magic and Religion in Western Thought and Practice. In: Coppa/Hass/Peck 2008, S. 197–216.

Sconce, Jeffrey (2000): *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television.* Durham, NC: Duke University Press.

Scot, Reginald (1651) [1584]: *The Discovery of Witchcraft.* London: R. C.

Seitter, Walter (2010): Technischer Raum: Enträumlichung. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 204–218.

Seneca, Lucius Annaeus (ca. 62 n. Chr.): *Epistulae morales ad Lucilium*. Online abrufbar auf The Latin Library, URL: http://www.thelatinlibrary.com/sen.html, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Serres, Michel (1974): Orphée en morceaux. In: Ders.: *Jouvences sur Jules Verne.* Paris: Éditions de Minuit, S. 251–269.

Ders. (1987) [1980]: *Der Parasit*, übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ders./Latour, Bruno (2008) [1992]: *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour*, übers. v. Gustav Roßler. Berlin: Merve.

Sharpe, Robin Henry (1985): Key Dates in the Life of John N. Maskelyne. In: *The Magic Circular. A Monthly Review of the Magic Art*, Jg. 79, H. 859–861 (Oktober–Dezember), S. 425–426, 457, 475 (in 3 Teilen).

Sharpe, Sam H. (1976): Chronology. In: Armstrong, Bruce (Hrsg.): *Micky Hades' Encyclopedia of Suspensions and Levitations.* Calgary, Kanada: Micky Hades International, S. 247–257.

Ders. (1979): Enchanted Hours with David Devant's Delightful Delusions. In: *The Linking Ring*, Jg. 59, H. 9 (September), 58–60, 153–154.

Ders. (1981): Devant's Delightful Delusions. In: *The Linking Ring*, Jg. 61, H. 10 (Oktober), S. 55–57.

Ders. (1990): *Devant's Delightful Delusions.* Pasadena, CA: Magical Publications.

Siegel, Fred (1993): *The Vaudeville Conjuring Act.* Dissertation. New York, New York University, Graduate School of Arts and Science.

Siegert, Bernhard (1993): *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post, 1751–1913.* Berlin: Brinkmann & Bose.

Silverman, Kenneth (1996): *Houdini!!! The Career of Ehrich Weiss.* New York, NY: Harper Collins.

Simmen, Jeannot (1994): Die erdgebundene Himmelfahrt. Vom fahrenden Stuhl zum modernen Personenlift. Von der Lastplattform zum Weltraumlift. In: Magnago Lampugnani, Vittorio/Hartwig, Lutz (Hrsg.): *Vertikal. Aufzug, Fahrtreppe, Paternoster; eine Kulturgeschichte vom Vertikal-Transport.* Berlin: Ernst, S. 54–69.

Simonsen, Pauline (1997): Elizabeth Barrett Browning's Redundant Women. In: *Victorian Poetry*, Jg. 35, H. 4 (Winter), S. 509–532.

Sladek, John (1974): *The New Apocrypha. A Guide to Strange Sciences and Occult Beliefs.* London: Panther.

Smith, A. L. (1913): The Yogi's Star. Real Mystery at Last. In: *The Magical World*, Jg. 1, H. 21 (new series, 22. Oktober), S. 327.

Smith, Les (1967): Going Up! In: *M-U-M*, Jg. 57, H. 5 (Oktober), S. 36–39.

Smith, Wally (2015): Technologies of Stage Magic. Simulation and Dissimulation. In: *Social Studies of Science*, Jg. 45, H. 3, S. 319–343.

Solomon, Matthew (2006): Houdini's Actuality Films. Mediated Magic on the Variety Stage. In: *Nineteenth-Century Theatre and Film*, Jg. 33, H. 2 (Dezember), S. 45–61.

Ders. (2008a). The »Chinese« Conjurer. Orientalist Magic in Variety Theater and the Trick Film. In: Abel, Richard/Bertellini, Giorgio/King, Rob (Hrsg.): *Early Cinema and the ›National‹*, Bloomington, IN: John Libbey, S. 248–257.

Ders. (2008b): Magicians and the Magic of Hollywood Cinema during the 1920s. In: Coppa/Hass/Peck 2008, S. 61–84.

Ders. (2010): *Disappearing Tricks. Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century.* Urbana, IL: University of Illinois Press.

South, Thomas (1846): *Early Magnetism in its Higher Relations to Humanity*. London: H. Bailliere.

Sprenger, Jakob/Institoris, Heinrich ([3]1923) [1439]: *Malleus Maleficarum. Der Hexenhammer*, übers. v. J. W. R. Schmidt. Berlin/Leipzig: Hermann Barsdorf Verlag.

Stafford, Barbara Maria: (1998): *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, übers. v. Anne Vonderstein. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.

Stahl, Christopher (2008): Outdoing Ching Ling Foo. In: Coppa/Hass/Peck 2008, S. 151–176.

Stark, Jochen/Wicht, Bernd (1998): *Geschichte der Baustoffe.* Wiesbaden/Berlin: Bauverlag.

Steele, Margaret (2000): Women in Magic – Claiming Power. In *The Linking Ring*, Jg. 80, H. 11 (November), S. 58–61.

Steinmeyer, Jim (1997): Will, the Witch & the Watch. In: *Magic: An Independent Magazine for Magicians*, Jg. 7, H. 4 (Dezember), S. 56–63.

Ders. (2001a): Discovering Invisibility. How the Great Conjurers Evolved the Principles of their Art Through a Silvered Glass. In: Ders.: *Two Lectures on Theatrical Illusion.* Burbank, CA: Hahne, S. 101–189.

Ders. (2001b): The Science Behind the Ghost. A Brief History of Pepper's Ghost. In: Ebd., S. 1–100.

Ders. (2005a): *Hiding the Elephant. How Magicians Invented the Impossible.* London: Arrow.

Ders. (2005b): *The Glorious Deception. The Double Life of William Robinson, aka Chung Ling Soo the »Marvelous Chinese Conjurer«.* New York, NY: Carroll & Graf Publishers.

Ders. (2006a): Art and Artifice. In: Ders.: *Art & Artifice and Other Essays on Illusion. Concerning the Inventors, Traditions, Evolution & Rediscovery of Stage Magic*. New York, NY: Carroll & Graf Publishers, S. 7–47.

Ders. (2006b): Mr. Morritt's Donkey. In: Ebd., S. 107–192.

Ders. (2012): *The Last Greatest Magician in the World. Howard Thurston vs. Houdini & the Battles of the American Wizards.* New York, NY: Jeremy P. Tarcher/ Penguin.

Sterling, Max (1911): England's Home of Mystery. Forthcoming Features. In: *The Magical World,* Jg.2, H. 3 (17. Mai), S. 44.

Stivers, Richard (2001): *Technology as Magic. The Triumph of the Irrational*. New York, NY/London: Continuum.

Stoker, Bram (1897): *Dracula*. New York, NY: Grosset & Dunlap.

Straight, David L. (2010): Cheap Postage. A Tool for Social Reform. In: Lera, Thomas (Hrsg.): *The Winton M. Blount Postal History Symposia. Select Papers, 2006–2009.* Washington, DC: Smithsonian Institution Scholarly Press, S. 155–164.

Stromberg, Joseph (2012): Teller Speaks on the Enduring Appeal of Magic. In: *Smithsonian Magazine* (22. Februar). Online abrufbar, URL: https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/teller-speaks-on-the-enduring-appeal-of-magic-97842264, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Struck, Wolfgang (2012): Ingenjör Andrées luftfärd oder Die melancholischen Entdeckungen des Films. In: Ders./Bay, Hansjörg (Hrsg.): *Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren, Nachfahrten, Revisionen.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 29–52.

Soteriou, Helen (2010): Inside the Magic Circle of London. In: *The Londonist* (5. Mai). URL: http://londonist.com/2010/05/inside_the_magic_circle_of_london, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Symes, Michael (2004): *Magic and Illusion*. Princes Risborough: Shire Publications.

Talbot, Henry Fox (2006) [1844]: Der Stift der Natur. In: Kemp, Wolfgang/ von Amelunxen, Hubertus (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I–IV. 1839–1995*. München: Schirmer/Mosel, S. 60–63.

Taut, Steffen (2015): Der Anfang: Djedis Wunder im Papyrus Westcar. In: *Aladin*, H. 5, S. 10.

Teale, Oscar S. (1929): The Evolution of Levitation. In: *The Sphinx. An Independent Magazine for Magicians*, Jg. 27, H. 11–12 (Januar–Februar), S. 527–529, 558–559 (in 2 Teilen).

Tesla, Nikola (2008) [1899–1900]: *Colorado Springs, Aufzeichnungen.* Peiting: Michaelsverlag.

Tholen, Georg Christoph (2005): Medium/Medien. In: Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Fink, S. 150–172.

Thurston, Howard (1929): *My Life of Magic*. Philadelphia, CA: Dorrance and Company.

Ders. (1989) [1929]: My Life of Magic. In: Ders./Thurston Shepard, Jane: *Our Life of Magic.* [s. l.] Phil Temple & Co. 1989, S. 1–143.

Tolkien, J. R. R. [1939]: On Fairy-Stories. Online abrufbar auf Brainstorm Services, URL: http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.pdf, letzter Zugriff: 7. Juni 2018.

Ders. (1991): *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins.

Tompkins, Matthew L. (2019): *The Spectacle of Illusion: Magic, the Paranormal & the Complicity of the Mind*. London: Thames & Hudson.

Vedder, Ulrike (2011): Die Figur des Verschollenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Kafka, Burger, Treichel). In: *Zeitschrift für Germanistik*, Jg. 21, H. 3, S. 548–562.

Velminski, Wladimir (2007): Zwischen Gedankenbrücken und Erfindungsufern: Leonhard Eulers Poetologie des Raums. In: Günzel 2007a, S. 171–182.

Verne, Jules (1977) [1892]: *Das Karpathenschloß,* übers. v. Hansjürgen Wille und Barbara Klau. Zürich: Diogenes.

»Verschallen«. In: *Duden* (2020). Online abrufbar, URL: http://www.duden.de/suchen/dudenonline/verschallen, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Verschollenheitsgesetz, Bundesgesetzblatt, Teil III, Gliederungsnummer 401-6, bereinigte Fassung, zuletzt geändert durch Artikel 182 der Verordnung vom 31. August 2015 (BGBl. I S. 1474). Online abrufbar, URL: http://www.gesetze-im-internet.de/verschg/BJNR011860939.html#BJNR011860939BJNG000100303, letzter Zugriff: 12. März 2020.

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de (1886): *L'Ève future. Transitoriis quaere aeterna*. Paris: Ancienne Maison Monnier, de Brunhoff. Kindle-E-Book.

Virilio, Paul (1986): *Ästhetik des Verschwindens*, übers. v. Marianne Karbe und Gustav Roßler. Berlin: Merve.

Ders.: ([7]2002): Fahrzeug, übers. v. Ulrich Raulff. In: Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais.* Leipzig: Reclam, S. 47–72.

Wagner, Kirsten (2010): Topological Turn. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 100–109.

Walker, David (2013): The Humbug in American Religion. Ritual Theories of Nineteenth-Century Spiritualism. In: *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*, Jg. 23, H. 1 (Winter), S. 30–74.

Walpole, Horace (1765): *The Castle of Otranto*. Project Gutenberg E-Book #696, URL: http://www.gutenberg.org/ebooks/696, letzter Zugriff: 25. Januar 2018.

Warlock, Peter (1977): The Incredible Mr. Maskelyne. In: *The Magic Circular: The Magazine of the Magic Circle*, Jg. 71, H. 776 (Januar/Februar), S. 10–13.

Ders. (1985): Magic and Charles Dickens. In: *The Magic Circular*, Jg. 79, H. 860, S. 478–479.

Ders. (1993): *Buatier de Kolta. Genius of Illusion,* hrsg. v. Mike Caveney. Pasadena, CA: Magical Publications.

Warner, Marina (2006): *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-First Century.* Oxford/New York, NY: Oxford University Press.

Watson, Thomas A. (1926): *Exploring Life. The Autobiography of Thomas A. Watson.* New York, NY/London: D. Appleton & Co.

Weber, Max (1922): *Grundriss der Sozialökonomik. III: Abteilung. Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: J. C. B. Mohr.

Weeden, Brenda (2008): *The Education of the Eye. History of the Royal Polytechnic Institution 1838–1881.* Cambridge: Granta Editions.

Wegener, Mai (2007): Psychoanalyse und Topologie – in vier Anläufen. In: Günzel 2007a, S. 235–249.

Weigel, Sigrid (2004): Echo und Phantom. Die Stimme als Figur des Nachlebens. In: Felderer, Brigitte (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium.* Ausstellungskatalog, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 18. September 2004 – 30. Januar 2005. Berlin: Matthes & Seitz, S. 56–70.

Weiher, Sigfrid von/Wagner, Bernhard ([2]1991): *Tagebuch der Telekommunikation. Von 1600 bis zur Gegenwart.* Berlin: VDE-Verlag.

Weingart, Brigitte (2009): Blick zurück. Faszination als »Augenzauber«. In: Hahnemann, Andy/Weyand, Björn (Hrsg.): *Faszination. Historische Konjunkturen und heuristische Tragweite eines Begriffs*. Frankfurt am Main et al.: Lang, S. 33–48.

Wells, H. G. (2004) [1901]: *The First Men in the Moon.* Project Gutenberg E-Book #1013, URL: http://www.gutenberg.org/ebooks/1013, letzter Zugriff: 25. Januar 2018.

Wernicke, Konrad (1893): Aither, I, 1. In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.* Stuttgart: Metzler, Sp. 1093–1094.

Whaley, Bart ([3]2007): *The Encyclopedic Dictionary of Magic 1584–2007*. Lybrary.com. PDF.

Wilde, Oscar (2006) [1887]: The Sphinx without a Secret. In: *Oscar Wilde. The Complete Works*, London: CRW Publishing Ltd., S. 204–205

Williams, Linda (1981): Film Body. An Implantation of Perversions. In: *Ciné-Tracts. A Journal of Film and Cultural* Studies, Jg. 3, H. 4 (Winter), S. 19–35.

Williamson, Colin (2015): *Hidden in Plain Sight. An Archaeology of Magic and the Cinema*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Willmann, Carl (1979) [1897]: *Moderne Wunder*, hrsg. v. R. Breitenmoser, D. Burghardo, W. Widenmann. Zürich: Olms.

Wilsmann, Aloys Christof (1938): *Die zersägte Jungfrau. Von Magiern, Schwindlern und Scharlatanen*. Berlin: Scherl.

Wobensmith, James Chambers (1928): *Magic Patents. A Classified List of United States Patents Relating to Magic, Illusions and Allied Subjects*. Philadelphia, PA: Selbstverlag.

Woods, Roger/Lead, Brian (2005): *Showmen or Charlatans? The Stories of ›Dr‹ Walford Bodie and ›Sir‹ Alexander Cannon*. [s. l.] Selbstverlag.

Wynants, Nele (2017): Spectral Illusions. Ghostly Presence in Phantasmagoria Shows. In: Frieze, James (Hrsg.): *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance.* London: Springer Science and Business Media, S. 207–220.

Zimmermann, Rainer E. (2012): Mannigfaltigkeit. In: Günzel 2012a, S. 242.

Filmographie

L'affaire Dreyfus, R.: Georges Méliès, Frankreich 1899, 13 Min.
L'antre des esprits, R.: Georges Méliès, Frankreich 1901, 3 Min.
L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat (dt. Titel: *Ankunft eines Zuges in La Ciotat*), R.: Auguste und Louis Lumière, Frankreich 1896, 1 Min.
Artistic Creation, R.: W. R. Booth, UK 1900, 2 Min.
L'Auberge ensorcelée, R.: Georges Méliès, Frankreich 1897, 2 Min.
Barbe-Bleue, R.: Georges Méliès, Frankreich 1901, 9 Min.
Une barque sortant du port de Trouville, R.: Georges Méliès, Frankreich 1896, 1 Min.
The Birth of a Nation (dt. Titel: *Die Geburt einer Nation*), R.: D. W. Griffith, USA 1915, 187 Min.
Blade Runner, R.: Ridley Scott, USA/Hong Kong 1982, 117 Min.
Les cartes vivantes, R.: Georges Méliès, Frankreich 1905, 3 Min.
Case of the Missing Hare (dt. Titel: *Alles fauler Zauber*), R.: Chuck Jones, USA 1942, 8 Min.
Cendrillon, R.: Georges Méliès, Frankreich 1899, 6 Min.
La clownesse fantôme, R.: Georges Méliès, Frankreich 1902, 1 Min.
The Coronation of Edward VII, R.: Georges Méliès, Frankreich 1902, 4 Min.
Death Defying Acts (dt. Titel: *Tödliche Magie*), R.: Gillian Armstrong, UK/Australien 2007, 97 Min.
Dial M for Murder (dt. Titel: *Bei Anruf Mord*), R.: Alfred Hitchcock, USA 1954, 104 Min.
L'enchanteur Alcofribas, R.: Georges Méliès, Frankreich 1903, 4 Min.
Écriture à l'*envers*, R.: Louis Lumière, Frankreich 1896, 1 Min.
The Egg-Laying Man, R.: Cecil M. Hepworth, UK 1896, 1 Min.
Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, R.: Georges Méliès, Frankreich 1896, 1 Min.

The Execution of Mary, Queen of Scots, R.: Alfred Clark, USA 1895, 1 Min.
The Fly (dt. Titel: *Die Fliege*), R.: David Cronenberg, USA/UK/CA 1986, 96 Min.
Gravity, R.: Alfonso Cuarón, UK/USA 2013, 91 Min.
The Grim Game, R.: Irvin Willat, USA 1919, 71 Min.
L'homme à la tête en caoutchouc, R.: Georges Méliès, Frankreich 1901, 3 Min.
Un homme de têtes, R.: Georges Méliès, Frankreich 1898, 1 Min.
L'homme-mouche, R.: Georges Méliès, Frankreich 1902, 2 Min.
L'homme orchestre, R.: Georges Méliès, Frankreich 1900, 2 Min.
Houdini (dt. Titel: *Houdini, der König des Varieté*), R.: George Marshall, USA 1953, 106 Min.
Houdini, TV-Miniserie, R.: Uli Edel, USA/Kanada 2014, 174 Min.
Houdini & Doyle, TV-Miniserie, Creators: David Hoselton, David Titcher, Kanada/USA 2016.
Hugo (dt. Titel: *Hugo Cabret*), R.: Martin Scorsese, USA 2011, 126 Min.
Illusions funambulesques, R.: Georges Méliès, Frankreich 1903, 2 Min.
The Illusionist (dt. Titel: *The Illusionist – Nichts ist wie es scheint*), R.: Neil Burger, USA/Tschechien 2006, 110 Min.
Interstellar, R.: Christopher Nolan, USA/UK/Kanada/Island 2014, 169 Min.
Intolerance (dt. Titel: *Intoleranz – Die Tragödie der Menschheit*), R.: D. W. Griffith, USA 1916, 163 Min.
Jonathan Strange & Mr. Norrell. TV-Miniserie, UK 2015.
The Lady Vanishes (dt. Titel: *Eine Frau verschwindet*), R.: Alfred Hitchcock, UK 1938, 96 Min.
La lanterne magique, R.: Georges Méliès, Frankreich 1903, 5 Min.
La lune à un mètre, R.: Georges Méliès, Frankreich 1898, 3 Min.
Magician Mickey (dt. Titel: *Micky, der Zauberer*), R.: David Hand, USA 1937, 8 Min.
The Magicians, TV-Serie, USA 2015–.
The Man from Beyond, R.: Burton L. King, USA 1922, 74 Min.
The Master Mystery, R.: Harry Grossmann und Burton L. King, USA 1918.
The Matrix, R.: Lana und Lilly Wachowski, USA 1999, 136 Min.
Le Mélomane, R.: Georges Méliès, Frankreich 1903, 3 Min.
Metropolis, R.: Fritz Lang, Weimarer Republik 1927, 153 Min.
Minority Report, R.: Steven Spielberg, USA 2002, 145 Min.

Mission: Impossible – Ghost Protocol (dt. Titel: *Mission: Impossible – Phantom Protokoll)*, R.: Brad Bird, USA 2011, 132 Min.

Mr. Holmes, R.: Bill Condon, UK/USA 2015, 104 Min.

Mr. Maskelyne Spinning Plates and Basins, R.: N. N., UK 1896, 1 Min.

The Mothman Prophecies (dt. Titel: *The Mothman Prophecies – Tödliche Visionen*), R.: Mark Pellington, USA 2002, 119 Min.

The Mummy (dt. Titel: *Die Mumie*), R.: Karl Freund, USA 1932, 73 Min.

Nain et géant, R.: Georges Méliès, Frankreich 1901, 1 Min.

New York Stories (dt. Titel: *New Yorker Geschichten*), R.: Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, USA 1989, 84 Min.

A Nightmare on Elm Street (dt. Titel: *Nightmare – Mörderische Träume*), R.: Wes Craven, USA 1984, 91 Min.

Nouvelles luttes extravagantes, R.: Georges Méliès, Frankreich 1901, 2 Min.

Now You See Me (dt. Titel: *Die Unfassbaren*), R.: Louis Leterrier, USA 2013, 116 Min.

Now You See Me 2 (dt. Titel: *Die Unfassbaren 2*), R.: Jon M. Chu, USA 2016, 115 Min.

Le royaume des fées, R.: Georges Méliès, Frankreich 1903, 16 Min.

One Missed Call (dt. Titel: Tödlicher Anruf), R.: Eric Valette, Japan/USA/Deutschland 2008, 87 Min.

Oz the Great and Powerful (dt. Titel: *Die fantastische Welt von Oz*), R.: Sam Raimi, USA 2013, 130 Min.

Les palais des mille et une nuits, R.: Georges Méliès, Frankreich 1905, 21 Min.

*Partie d'*écarté, R.: Louis Lumière, Frankreich 1896, 1 Min.

Une partie des cartes, R.: Georges Méliès, Frankreich 1896, 1 Min.

Planet of the Apes (dt. Titel: *Planet der Affen*), R.: Franklin J. Schaffner, USA 1968, 112 Min.

Le portrait mysterieux, R.: Georges Méliès, Frankreich 1899, 1 Min.

Prestidigitateur, R.: Auguste und Louis Lumière, Frankreich 1897, 1 Min.

The Prestige (dt. Titel: *Prestige – Die Meister der Magie)*, R.: Christopher Nolan, USA 2006, 130 Min.

The Push (dt. Titel: *Derren Brown: Pushed to the Edge*), R.: Jon Richards, UK 2016, 68 Min.

Quo Vadis?, R.: Enrico Guazzoni, Italien 1913, 120 Min.

Le rêve d'artiste, R.: Georges Méliès, Frankreich 1898, 3 Min (verschollen).

Ricky Jay and His 52 Assistants, R.: David Mamet, USA 1996, 58 Min.
The Ring (dr. Titel: *Ring*), R.: Gore Verbinski, USA 2002, 115 Min.
The Skeleton Dance, R.: Walt Disney, USA 1929, 6 Min.
Le squelette joyeux, R.: Auguste und Louis Lumière, Frankreich 1897, 1 Min.
Star Wars (dt. Titel: *Krieg der Sterne*), R.: George Lucas, USA 1977, 121 Min.
Strange Days, R.: Kathryn Bigelow, USA 1995, 145 Min.
Der Student von Prag, R.: Paul Wegener, Stellan Rye, Deutsches Reich 1913, 83 Min.
Tajemství hradu v Karpatech (dt. Titel: *Das Geheimnis der Burg in den Karpathen*), R.: Oldřich Lipský, ČSSR 1981, 97 Min.
La tentation de St. Antoine, R.: Georges Méliès, Frankreich 1898, 1 Min.
Le voyage à travers l'impossible, R.: Georges Méliès, Frankreich 1904, 24 Min.
Le voyage dans la lune (dt. Titel: *Die Reise zum Mond*), R.: Georges Méliès, Frankreich 1902, 13 Min.
Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants, R.: Georges Méliès, Frankreich 1902, 4 Min.
Witness the Impossible, R.: N. N., USA 1983, 52 Min.
The Wizard of Gore, R.: Herschell Gordon Lewis, USA 1970, 95 Min.
The Wizard of Oz (dt. Titel: *Der Zauberer von Oz*), R.: Victor Fleming, USA 1939, 102 Min.
Women in Boxes, R.: Phil Noyes, Harry Pallenberg, USA 2008, 80 Min.

Personenregister

Anmerkung: Im Personenregister finden sich im Haupttext sowie im Filmverzeichnis erwähnte Personen. Im Falle einer solchen Nennung wurden für diese Personen dann in der Regel auch ihre jeweiligen Erwähnungen in den Fußnoten oder im Literaturverzeichnis ergänzt.

Stichwortregister

Anmerkung: Die Groß- und Kleinschreibung von Titeln wurde aus den Quellen übernommen.

Ergänzende Quellenangaben

1: http://4.bp.blogspot.com/-z_j3n_7iQvs/T8mzurQfmrI/AAAAAAAABp4/whPas DExMxQ/s1600/Psycho-Maskelyne-01-x640.jpg, letzter Zugriff: 12. März 2020; 2: Daniel 2016, S. 265; 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peppers_Ghost. jpg, letzter Zugriff: 21. September 2018; 4: Wellcome Library no. 40308i; 5: © The British Library Board, Evan.396; 6: http://www.spelthornemuseum.org.uk/2s-phinxtrick2.html, letzter Zugriff: 16. Januar 2018; 7: Schrenck-Notzing 1923, S. 159; 8: https://www.mfah.org/art/detail/53535, letzter Zugriff: 12. März 2020; 9: https:// commons.wikimedia.org/wiki/File:Turner_-_Rain,_Steam_and_Speed_-_Natio nal_Gallery_file.jpg, letzter Zugriff: 12. März 2020; 10: https://fr.wikipedia.org/wiki/ Fichier:La_Tranch%C3%A9e_du_chemin_de_fer,_par_Paul_C%C3%A9zanne.jpg, letzter Zugriff: 12. März 2020; 11: Daniel 2016, S. 216; 12: http://silos.ville-chaumont. fr/flora/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=default:UNIMARC:79740, letzter Zugriff: 6. Februar 2014; 13: Georges Méliès: La Lune à un mètre, FR 1898; 14: Strobridge Lithograph Company; 15: https://assets.atlasobscura.com/article_ images/7017/image, letzter Zugriff: 12. März 2020; 16: Daniel 2016, S. 288; 17: Daniel 2016, S. 289; 18: http://www.ibelieveinsuperheroes.com/videos/daniel-dunglas-or-d-d-home-one-of-the-greatest-supernaturals-of-all-time/, letzter Zugriff: 11. April 2016; 19: © The British Library Board, Evan.396; 20: Steinmeyer 2005a, S. 164; 21: Daniel 2016, S. 88; 22: http://3.bp.blogspot.com/-sWHlSruOHvM/TVjR7081u6I/ AAAAAAAAAZA/_gpQ3U77588/s1600/psychohoud.jpg, letzter Zugriff: 12. März 2020; 23: http://www.uowtvmultimedia.com/shorthandstories.com/its-all-about-the-magic/, letzter Zugriff: 12. März 2020; 24: http://www.hervejubert.fr/_pict/ double%20vue.jpg, letzter Zugriff: 10. Februar 2013; 25: Davis 1910, S. 89; 26: *The Magician Monthly*, Jg. 9, Nr. 11 (Okt. 1913), S. 171. 27: *The Magic Wand. A Monthly Journal for All Entertainers*, Jg. 4, Nr. 38 (Okt. 1913), Deckblatt; 28: https://upload.wi kimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Tesla_colorado_adjusted.jpg, letzter Zugriff: 12. März 2020; 29: https://www.loc.gov/item/96520658/, letzter Zugriff: 12. März 2020.